Fernando Gómez
Redondo

Manual
Crítica
Literar

Fernando Gómez
Redondo

Manual
Crítică
Literar
contemporan

© Fernando Gómez Redondo, 2008

© Această ediție, Editorial Castalia, 2008 Zurbano, 39 - 28010 - Madrid
Tel.: 91 319 58 57 - Fax: 91 310 24 42
E-mail: castalia@castalia.es www.castalia.es

Design grafic: RQ
Ilustrație copertă:
El Lisitzky: *Pronume și A*
(1919, acuarelă pe hârtie)
Muzeul Thyssen-Bornemisza, Madrid

ISBN: 978-84-9740-249-1
Depozit legal: M. 20.281-2008

Tipărit în Spania de IMPRENTA FARESO - Madrid

Reproducerea totală sau parțială a acestei cărți, includerea ei într-un sistem informatic, transmiterea ei sub orice formă sau prin orice mijloace, fie ele electronice, mecanice, prin fotocopiere, înregistrare sau alte metode, sunt interzise fără permisiunea prealabilă scrisă a deținătorilor drepturilor de autor.

Lui Miguel Angel Garrido Gallardo.
Pentru că a păşit pe aceste
cărări cu atâta succes.

Rezumat

o. Notă preliminară 15

1. Introducere..... 17 ani

1.1. Teorie literară și critică literară 20
1.2. Cursuri de critică literară 24
1.3. Limite și posibilități pentru dezvoltarea criticii literare.. 27

2. Formalismul rusesc..... 31 de ani

2.1. Context 32
2.2. Cadrul istoric al formalismului rus 34
2.3. Metode și obiective ale formalismului 37
2.3.1. Fundamentos de una investigación poética, 38. 2.3.2. Dominios formales del análisis poético, 41. 2.3.2.1. R. Jakobson: la función estética, 41. 2.3.2.2. V. Sklovskij: extrañamiento, 42. 2.3.2.3. Análisis formalistas de las estructuras narrativas, 43. 2.3.2.4. V. Propp: la morfología del cuento, 45. 2.3.2.5. De la historia de la literatura a los géneros literarios, 47

3. Structuralismul ceh..... 51

3.1. Funcția estetică: J. Mukarovsky 54
3.1.1. Analiza semiologică a artei, 54. 3.1.2. Domeniul funcțional al artei, 55. 3.1.3. Conceptul de structură, 58
3.2. Intenționalitate textuală: R. Ingarden 60
3.3. Un rezumat: F. Vodicka 62

4. „Noua critică” ..... 65 de ani

4.1. Atitudini și trăsături comune *66*
4.1.1. Thomas E. Hulme, 67 de ani. 4.1.2. Thomas S. Eliot, 67 de ani. 4.1.3. Ivor A. Richards, 68 de ani . 4.1.4. William Empson, 70 de ani
4.2. Erorile criticii extrinseci 70
4.3. Modele ale unei critici teoretice 72
4.3.1. Cunoașterea completă a poemului, 74. 4.3.2. Analiza prozei, 75. 4.3.3. Istoria literară, 76
4.4. Școala din Chicago 77

5. Originea stilisticii moderne: stilistica descriptiv 81

5.1. Cursuri de stilistică 82
5.2. Stilistică descriptivă 84
5.2.1. Charles Bally, 85 de ani. 5.2.2. Continuătorii lui Ch. Bally, 88 de ani

6. Stilistica generativă sau critica stilistică 91

6.1. Origini 92
6.2. Școala Germană 94
6.2.1. Karl Vossler, 95. 6.2.2. Leo Spitzer, 98. 6.2.2.I. Cercul filologic, 98. 6.2.2.2. Aplicație și metodologie, 100
6.3. Școala Spaniolă 102
6.3.1. Dámaso Alonso, 103. 6.3.1.1. Limite și posibilități ale stilisticii, 104. 6.3.1.2. „Cunoașterea” operei literare , 105. 6.3.1.3. Sistemul stilistic, 106. 6.3.2. Amado Alonso, 108. 6.3.2.1. „Scrisoarea către Alfonso Reyes”, 109. 6.3.2.2. Interpretarea stilistică , nu

7. Stilistică funcțională și structurală 113

7.1. Stilistică funcțională 115
7.1.1. Michel Riffaterre, 115. 7.1.1.1. Trăsături stilistice: intenționalitatea lor, 116. 7.1.1.2 . „Arhi-cititorul”, 117. 7.1.2. Samuel R. Levin, 119. 7.1.2.1 . „Împerecheri”, 120. 7.1.2.2. „Matricea convențională”, 122

7.2. Estilística estructural 124
7.2.1. Jean Cohen, 125. 7.2.2. Pierre Guiraud, 128

8. Teorías marxistas y corrientes críticas 131

8.1. El marxismo como línea de pensamiento crítico 132
8.1.1. Materialism dialectic și materialism istoric, 133. 8.1.2. Marx și Engels: poziții critice, 133. 8.1.3. Lenin și Stalin: valori estetice, 136
8.2. Linii directoare inițiale ale criticii marxiste 139
8.2.1. GV Plehanov, 140
8.3. Revizuirea marxismului .....
8.3.1. Georg Lukács, 142. 8.3.1.1. Controversa cu Bertoldi Brecht,145

9. Evoluția curentelor marxiste: sociologiile

literarias..... 147

9.1. La Escuela de Frankfurt..... 148
9.1.1. Theodor W. Adorno, 149. 9.1.2. W. Benjamin, 152
9.2. Marxismo y estructuralismo 155
9.2.1. Sociologie genetică: Lucien Goldmann, 156. 9.2.2. Producția ideologică: L. Althusser, 160. 9.2.3. Balibar și Macheray: analiza „diversului”, 162

10. El postformalismo ruso 165

10.i. El Círculo de Bajtin 166
10.1.1. P.N. Medvedev și T.V.N. Voloșinov, 167. 10.1.2. Mihail Bahtin, 168. 10.1.2.1. Confruntarea cu formalismul , 169. 10.1.2.2. Dialogicism și carnavalizare, 171. 10.1.2.3. O teorie narativă, 174
10.2. Semiotica sovietică 176
10.2.1. Lourij M. Lotman, 177. 10.2.1.1. O teorie a textului artistic, 179. 10.2.1.2. Un model de analiză literară,
181

ii. Structuralismul: fundamente critice 187

lui Ti.I. Saussure: derivările sale. 189

11.2. Lingvistică și antropologie: fundamentele structuralismului 191
11.2.1. Claude Lévi-Strauss, 192. 11.2.2. Primul R. Barthes, 194. 11.2.2.1. Asimilarea structuralismului, 196. II. 2.2.2. Apărarea structuralismului, 198

11.3. Glosematică și teoria literaturii 202
11.3.1. Semiotica conotativă a lui L. Hjelmslev, 203. 11.3.2. Semnul estetic al lui S. Johansen, 204. 11.3.3. Evaluarea simbolică a lui L. Flydal, 206. 11.3.4. Modelul glosematic al lui Jürgen Trabant, 207

11.4. Postformalismul structuralist: funcția poetică 209
11.4.1. R. Jakobson și antecedentele funcției poetice, 210. II. 4.2. „Lingvistică și poetică" și dezvoltări ulterioare, 210. 11.4.3. Critica funcției poetice, 214. 11.4.3.1. Asimilarea și analiza funcției poetice, 215. 11.4.3.2.
12.1.1.Comentariul lui Lévi-Strauss la V. Propp, 221.
12.1.2. Secvențe și funcții în C. Bremond, 223. 12.1.3. Al doilea R. Barthes, 224. 12.1.3.1. Analiza structurală a narațiunilor, 225. 12.1.3.2. Descompunerea modelului structural, 227

Las contradicciones de la función poética, 217

12. El estructuralismo francés: la narratología 219

12.1. Los presupuestos de la narratología..... 220

12.2. Modele naratologice 232
12.2.i. A.J. Greimas, 233. 12.2.2. T. Todorov, 236. 12.2.2.1. Poetică structuralistă, 237. 12.2.2.2. Gramatica narativă , 239. 12.2.2.3. Studii semantice, 241. 12.2.3. G. Genette, 242. 12.2.3.1. Limitele structuralismului, 243. 12.2.3.2. Analiza naratologică, 246. 12.2.3.2.1. Ordinea narativă, 248. 12.2.3.2.2. Durata narativă
249. 12.2.3.2.3. Frecvența, 249. 12.2.3.2.4. Modul,
250. 12.2.3.2.5. Vocea, 251. 12.2.3.3. Analiza literară extrinsecă, 252. 12.2.3.4. Analiza ficțiunii, 253

13. Stilistică și poetică generativă..... 257

13.1. Gramatică generativă și limbaj literar 259

13.2. Stilistică generativă 261

13.2.1. Comunicațiile Bloomington, 261. 13.2.2. Richard Ohmann, 262. 13.2.3. James P. Thorne, 264. 13.2.4. William O. Hendricks, 266

13.3. Poetica generativă 266
13.3.1. M. Bierwisch, 267. 13.3.2. Teun A. van Dijk, 268

14. Pragmatica literară și lingvistică a textului 273

14.1. Pragmatică și critică literară 274
14.1.1. Comunicare literară, 276

14.2. Teoria actelor de vorbire 280
14.2.1. JL Austin, 281. 14.2.2. JR Searle, 283. 14.2.3. Aplicații ale teoriei actelor de vorbire la studiile literare, 285

14.3. Lingvistica textuală 287
14.3.1. Siegfried J. Schmidt, 288. 14.3.2. Janos S. Petõfi, 290. 14.3.3. Antonio García Berrio, 292

15. Estetica recepției 297

15.1. Fundamentele teoriei recepției 298
15.1.1. De la formalism la structuralismul ceh, 299. 15.1.2. Fenomenologie și hermeneutică, 300. 15.1.3. Pozitivism istoric și structuralism, 303

15.2. Teoreticienii esteticii recepției 306
15.2.1. Hans Robert Jauss, 307. 15.2.1.1. Istoria literară ca provocare, 308. 15.2.1.2. Revizuirea orizontului așteptărilor, 311. 15.2.1.3. Efectul estetic și experiența estetică, 312. 15.2.2. Wolfgang Iser, 314. 15.2.2.1. O teorie a lecturii, 315. 15.2.2.2. Cititorul implicit și cititorul real, 316. 15.2.2.3. Repertorii și strategii, 317. 15.2.2.4. Actul lecturii: Lacunele din text, 319. 15.2.3. Hannelore Link: Tratamentul semiotic, 321. 15.2.4. Stanley Fish: Lumea empirică a cititorului, 322. 15.2.5. Jonathan Culler: Teorizarea lecturii, 323. 15.2.6. Michel Charles: Retorica lecturii, 325. 15.2.7. Umberto Eco: Cititorul model, 326

16. Semiotică 329

16.1. Critică literară și semiotică 330
16.1.1. Semiologie și semiotică, 332
16.2. Semiotică structuralistă 334
16.2.1. Algirdas J. Greimas: Izotopii discursive, 334. 16.2.2. J. Kristeva: Analiza semanică, 337. 16.2.2.1. Genotext și fenotext, 338. 16.2.2.2. Textul romanului, 340. 16.2.2.3. Psihanaliză și poezie, 342
16.3. Teoria semiotică a lui Umberto Eco 343
16.3.1. Structura absentă, 343. 16.3.2. Semiotica ca teorie, 344

17. Neo-retorica 347

17.1. Retorica ca sistem de gândire 350
17.2. Noua retorică: direcții de studiu 351
17.2.1. Structuralism și retorică, 352. 17.2.2. Grupul de la Liège, 353. 17.2.3. Alte curente, 359
17.3. Contribuții spaniole la studiul retoricii 360

18. Critică și psihanaliză 367

18.1. Abordări psihanalitice critice 368
18.1.1. Scriere biografică, 369. 18.1.2. Psihologia scriitorului, 371
18.2. Fundamentele unei critici psihanalitice 373
18.2.1. Sigmund Freud, 374. 18.2.1.1. Adepți ai lui Freud, 377. 18.2.2. Carl G. Jung, 378. 18.2.2.1. Northrop Frye, 379. 18.2.2.2. Gaston Bachelard, 382
18.3. Psihocritica lui Charles Mauron 383

19. Deconstrucție 387

19.1. Context și dezvoltare deconstructivă 389
19.2. Jacques Derrida 391
19.2.1. Defalcarea „structurilor" gândirii, 391. 19.2.2. Filosofie și limbaj: conceptul de „diferență ", 392. 19.2.3. „Meta-critică" deconstructivistă,

394. 19.2.3.i. Deconstrucția semnului lingvistic,
395. 19.2.3.2. Scriere *și* text, 396

19.3. Deconstrucția în Statele Unite 399
19.3.i. Paul de Man, 400. 19.3.1.1. Cecitate critică,
401. 19.3.1.2. Lectura alegorică, 402. 19.3.2. Harold Bloom, 403. 19.3.3. Geoffrey Hartmann, 404. 19.3.4. J. Hillis Miller, 405

20.3.1. Un nou model de „lectură", 413. 20.3.2. „Ginocritică", 413.

20. Crítica literaria feminista 407

20.1. La cultura feminista 409
20.2. Política y movimientos feministas..... 410
20.3. Los objetivos de la crítica feminista 412

20.3.3. „Scrierea femeilor", 415. 20.3.4. Text și marginalitate, 415

20.4. Curentele criticii feministe 416
20.4.1. Critică feministă anglo-americană, 417. 20.4.2. Critică feministă franceză, 419

21. Teorii sistemice și istorisme de la sfârșitul secolului 423

21.1. Teoria polisistemelor 423
21.1.1. „Funcționalismul dinamic", 425. 21.1.2. Polisistemul, 426. 21.1.3. Canonizarea textuală, 427. 21.1.4. Elementele polisistemului literar, 429. 21.1.5. Istoria literaturii, 431

21.2. Noul Istoricism 432
21.2.1. Stephen Greenblatt, 433. 21.2.2. Louis A. Montrose, 434. 21.2.3. Jonathan Goldberg, 436. 21.2.4. Hayden White, 437

21.3. „Noua filologie" și „noul medievalism" 439
21.3.1. Cultura copiștilor și a mediilor informatice, 439. 21.3.2. «Matricea manuscrisului», 440.

22. Culturalism și orientalism 443

22.1. Culturalism 444
22.1.1. Școala din Birmingham, 445. 22.1.2. Apariția marxismului și structuralismului, 447. 22.1.3. Modelul culturalist american, 450
22.2. Orientalism 452
22.2.1. Originea unei noțiuni, 453. 22.2.2. Noua dimensiune a orientalismului, 454. 22.2.3. Radicalizarea orientalistă, 456

23.2.1. Harold Bloom: Apărarea canonului occidental, 468. 23.2.2.

23. Teoría del canon 461

23.1. El canon y la literatura: los modelos pedagógicos y el orden de la ideología 462
23.2. La crisis literaria americana: los conflictos sobre el canon.... 466
Lillian S. Robinson: Identitatea feminină a canonului, 471. 23.2.3. Henry Louis Gates: Canonul afro-american , 473. 23.2.4. Jonathan Culler: Noile științe umaniste, 474. 23.2.5. Frank Kermode: Instituție și canon, 475. 23.2.6. John Guillory: *Harta canonică* , 476.
23.3. Contribuții europene la teoria canonică 477
23.3.1. Canonul în cadrul sistemului literar, 478. 23.3.2. Semiotica din Tartu, 479. 23.3.3. „Sociologia gustului" a lui Pierre Bourdieu, 481. 23.3.4. Contribuția spaniolă la teoria canonului: José María Pozuelo Yvancos, 485

24. Concluzii 489

24.1. Analize imanentiste 490
24.2. Sociologii literare 494
24.3. Critică literară și lingvistică 496
24.4. Evaluarea generală a textului 500
24.5. Textul ca discurs 504

Bibliografie de bază 509

Notă preliminară

Acest *Manual de critică literară contemporană* este , de fapt, a treia ediție a *lucrării Critica literară a secolului XX,* publicată pentru prima dată la Madrid de Edaf în 1996 și republicată de aceeași editură în 1999. În niciun caz, cartea nu a fost aceeași: prima ediție și-a distribuit conținutul pe parcursul a douăzeci de capitole, încheindu-și parcursul diacronic cu mișcarea „Deconstrucției"; trei ani mai târziu, lucrarea a fost revizuită și extinsă cu două capitole noi, primul axat pe „Critica literară feministă", al doilea pe „Teorii sistemice și istorisme de sfârșit de secol"; aproape nouă ani mai târziu, această a treia ediție, pe lângă o actualizare bibliografică amănunțită și includerea de noi titluri și autori, adaugă încă două capitole pentru a contura ceea ce pot fi considerate cele mai recente tendințe în critica literară: pe de o parte, prezintă o sinteză a fenomenelor de „Culturalism și Orientalism" (capitolul xxii), iar pe de altă parte, descrie curentele care alimentează așa-numita „Teorie a canonului" (capitolul xxni). Titlul actual al cărții este în mod clar în concordanță cu noul secol, deși principalul domeniu de analiză rămâne situat în secolul al XX-lea.

În final, doresc să-mi exprim recunoștința față de Editorial Castalia și în special față de Pablo Jauralde Pou, directorul acestei colecții, pentru publicarea acestui

Manual la a treia ediție; de sprijinul cititorilor va depinde dacă aceasta nu va fi ultima ediție și dacă această lucrare va putea fi actualizată în continuare conform liniilor și direcțiilor pe care critica literară le va defini în următorii ani, în obiectivul său de a studia și înțelege fenomenul literaturii: un spațiu inepuizabil pentru o sarcină mereu ingrată, pentru că este insuficientă.

FGR

Introducere

Un manual de „critică literară” precum acesta, care își propune să exploreze metodele și orientările acestei discipline de-a lungul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, necesită niște „observații preliminare” pentru a da sens unui studiu de această natură și, mai presus de toate, pentru a ne permite să evaluăm posibilitățile și să întrezărim limitele acestor discursuri critice, fără de care chiar și o abordare minimă a fenomenului literar este de neconceput. Aceasta nu înseamnă, nicidecum, că o operă literară, pentru a fi înțeleasă sau pur și simplu citită (chiar și cu plăcere estetică), necesită orientările analitice sugerate de cele douăzeci și cinci de școli de gândire reunite în această carte. Însă rămâne faptul că orice evaluare a unei astfel de opere va trebui să depindă de unele dintre perspectivele care vor fi prezentate [aici] .

„ Așa arăta T. TODOROV pentru a justifica *Critica sa a criticii.* «Aș putea apăra subiectul cărții mele argumentând că critica nu este un apendice superficial al literaturii, ci contrapartida sa necesară (textul nu poate niciodată *să-i spună* întregul adevăr) sau că comportamentul interpretativ este infinit mai comun decât critica și că, în consecință, interesul acesteia din urmă este, într-un fel, să o profesionalizeze, să evidențieze ceea ce în alte părți este doar o practică inconștientă », Paris: Seuil, 1984, p. 7. Afirma, pe această temă, M.A. GARRIDO GALLARDO în fața *noii sale introduceri la teoria literaturii:* «Totul aceasta este teoria»”

„Critica", să nu uităm, implică, din rădăcina sa etimologică greacă, capacitatea de a judeca, de a analiza, de a interpreta. Astfel, un text poate fi abordat din două perspective: perspectiva pură a lecturii, care nu necesită nimic mai mult decât atenția cititorului și disponibilitatea de a fi captivat de țesătura textuală în desfășurare, conform intențiilor presupuse ale autorului; și perspectiva potențial de judecată, care examinează valorile implicite operei. Prin urmare, trebuie să existe o „activitate critică", limitată la sarcina de examinare pentru care a fost concepută, umilă în obiectivele sale, fără un scop mai mare decât acela de a dezvălui unele dintre numeroasele fațete semnificative implicate în modelarea unui anumit text.

Este necesar să se sublinieze această precauție, întrucât uneori o anumită metodologie critică ajunge să disloce însăși producția literară, fără a ține cont de faptul că suportul esențial al studiului acesteia îl constituie însăși opera căreia îi neagă unele dintre proprietățile sale fundamentale: fie cea semnificativă (deconstrucția: capitolul xix), fie cea a autoratului (structuralismele), fie cea a dimensiunii lingvistice (unele dintre hermeneutica esteticii receptării : capitolul xv), fie perspectiva istorică (formalismele: capitolele II și x).

Prin urmare, o abordare filologică, științifică a obiectului numit „text" necesită stabilirea unor cadre interpretative: gramatică și lingvistică istorică, critică textuală, istorie literară, dar și critică literară, deoarece o operă, chiar dacă este creată în primul rând pentru a fi citită, ocupă totuși o poziție în contextul cultural care definește gândirea unui timp, realitatea unei epoci. Din acest motiv, pentru că este un semn al multiplelor semnificații, trebuie dezvoltate proceduri pentru a analiza acest obiect artistic și, prin urmare, pentru a-i conferi adevărata valoare pe care o dobândește în rețeaua de fenomene și semne estetice pe care societatea își bazează principiile esențiale ale dezvoltării sale istorice.

„Literatura, dar teoria și critica sunt ca două fețe ale aceleiași monede, deoarece toți cei care își asumă sarcina de a studia literatura iau în considerare, chiar dacă nu în mod conștient, o anumită teorie, un anumit model pe care îl numim gen. În mod similar, toți cei care analizează un text au în minte o anumită teorie pe care își bazează judecata", Madrid: Síntesis, 2000, p. 13. DW FOKKEMA și Elrud IBSCH SUNT ȘI MAI EMFATICI în lucrarea lor „ *Teorii ale literaturii secolului XX":* „Această carte se bazează pe premisa că, pentru interpretarea textelor literare și considerarea literaturii ca mod specific de comunicare, sunt necesare teorii ale literaturii", Madrid: Cátedra, 1981, p. 15.

Totuși, ceea ce trebuie evitat este tentația de a considera oricare dintre aceste mișcări ca posedând un adevăr metodologic din care pot fi rezolvate toate întrebările ridicate de abordarea interiorului unei opere literare [2]. Poate că ar trebui adoptată poziția opusă: niciun text literar nu poate fi pe deplin înțeles, nu doar de către unul dintre aceste curente critice, ci chiar de întregul set al celor prezentate aici [3]. Dacă s-ar formula un astfel de experiment - examinarea unui text prin toate perspectivele menționate aici - s-ar constata că bogăția textuală nu s-ar epuiza, indiferent cât de mult ar fi abordată prin instrumente și tehnici de orice fel; ceea ce s-ar configura, însă, este un sistem interpretativ radial, cu multiple fațete, ceea ce, într-un fel, ar trebui încercat să se construiască. Dacă niciunul dintre aceste curente nu este suficient, dacă toate prezintă un aspect pozitiv, ar trebui căutată o sinteză de proceduri și abordări care să asigure, cel puțin, o abordare riguroasă și coerentă a operei literare.

Este adevărat că acest sincretism nu este deloc simplu [4]și, prin urmare, în lipsă de ceva mai bun, o lucrare descriptivă pare potrivită.

---

[2] CESARINI subliniază lucid acest lucru : „Unele dintre cele mai utile metode și Abordările fructuoase încearcă să „trianguleze", adică să multiplice perspectivele, luând în considerare mai multe puncte de vedere și, în special, pe cele care, combinate cu altele, reușesc să se adapteze la complexitatea obiectului de studiu. Niciuna, cred, nu reușește să se poziționeze într-un mod care să permită să facă dreptate întregii complexități a actului de comunicare literară", *Introducere în studiile literare* [2003], Barcelona: Crítica, 2004, p. 20. Cesare SEGRE a avertizat, de asemenea: „Teorii de natură mai mult sau mai puțin strict semiotică au apărut în ultimii douăzeci de ani, fiind aplicate și sintetizate în numeroase ocazii. Aici am preferat să pornesc mai degrabă de la proceduri decât de la teorii." „În acest volum nu veți găsi nicio discuție despre principii, ci mai degrabă elaborarea unei serii de operații aplicabile textului, în forma și conținutul său, în cadrul unei concepții comunicative a operei literare și în vederea definirii relațiilor dintre text, modele culturale și istorie ", *Principii de analiză a textului literar,* Barcelona: Crítica, 1985, p. 7.

[3] În epilogul noii ediții a lucrării *Teoria criticii literare,* editată de Pedro AULLÓN DE HARO, AȘA CUM a afirmat clar Antonio GARCÍA BERRIO : „În fața măreției creației, cea mai bună critică pălește" în Madrid: Trotta, 1994, p. 534.

[4] Un exemplu al căii pe care trebuie să o urmeze aceste direcții critice ar fi *Teoria literară,* așa cum este cea propusă de Antonio GARCÍA BERRIO ÎNCĂ DIN 1989, ANUL PRIMEI EDIȚII, integrează proceduri din poetica clasică și retorica tradițională cu cele mai bune perspective ale diferitelor *mișcări critice* ale secolului XX. Efortul imens care a dus la o a doua ediție a acestei lucrări monumentale, extinsă cu aproximativ două sute de pagini cu noi poziții, unele dintre ele...

Aceasta este o abordare socio-istorică a prezentării tuturor acestor metodologii critice. Nu este vorba de „criticarea curentelor critice", deoarece aceasta ar implica adoptarea unor poziții evaluative asupra unor proceduri care sunt, de asemenea, critice și cu perspective presupus superioare pentru a determina acele judecăți; această cale nu ar duce nicăieri, decât la închiderea și mai mult a cercului hermeneuticii și la distanțarea acesteia, în orice caz, de ceea ce ar trebui să fie unicul său obiectiv: examinarea și evaluarea operei literare.

i.i. Teoria literară și critica literară

În acest moment, merită subliniată o distincție de sens care a fost deja menționată într-o oarecare măsură. Se poate „teoretiza" despre „literatură" (un termen a cărui rădăcină greacă se referă la „a considera" sau „a observa") și se poate „critica" „literatura": acestea sunt două procese care uneori se intersectează, dar care, în principiu, nu au nicio legătură unul cu celălalt.

O teorie a literaturii trebuie să posede două proprietăți, în funcție de intenția sa fundamentală. Poate fi fie pur „teoretică" și poate încerca să construiască un sistem care să cuprindă toate elementele producției literare, precum cel deja discutat de A. García Berrio, fie poate formula—

> Sunt la fel de controversate precum confruntarea pe care García Berrio a avut-o cu cele mai radicale teze ale lui Paul de Man (vezi mai jos § 19.3.1); vezi, în final, *Teoria literaturii (Construcția sensului poetic),* Madrid: Cátedra, 1994.
>
> Cu cel mai mare respect pentru statura sa intelectuală, acesta ar fi cazul unui eseu precum cel pregătit de Juan Luis ALBORG, *„Despre critică și critici",* Madrid: Gredos, 1991, care folosește peste o mie de pagini pentru a critica și discredita tot felul de critici – de obicei pe cei mai reprezentativi pentru o metodă – cu unicul scop de a dezvălui pozițiile greșite ale teoreticienilor contemporani; începe cu această afirmație: „Înțeleg că această diferență notabilă dintre literatură și celelalte activități în care se pot ocupa ființele umane pune prima problemă împotriva celor care susțin că există de fapt o știință a literaturii; o credință care este aproape la fel de veche ca secolul și care are nenumărați adepți în toate fraternitățile literare. Ar părea, însă, destul de neserios să considerăm și să înțelegem ca știință un obiect despre care cel puțin jumătate dintre tehnicienii care îl mânuiesc nu știu din ce constă, unde începe și unde se termină, ce subiecte cuprinde și, în consecință, care este cea mai bună metodă de a-l prepara și consuma", pp. 15-16.

Să se adopte o orientare „practică” și să se concentreze pe descrierea procedurilor specifice care constituie realitatea numită limbaj literar [5]. În ambele cazuri, teoretic și practic, domeniul de studiu este „sensul poetic” sau ansamblul de caracteristici care definesc „limbajul literar”. „Teoria” consideră astfel opera ca un produs deja creat, de unde și dimensiunea sa pur descriptivă, care este și cea canalizată istoric de tratatele de poetică sau de preceptele în general (fie metrică, fie retorică), care evaluează aspectele tehnice și materiale ce devin evidente pe parcursul creației literare [6]. Abordările din care poate fi considerată această „teoretizare” sunt variate, deși ar putea fi reduse la două poziții:

A) Teoria este prezentată de un creator al unei opere literare, care, în expunerea argumentelor sale, folosește o serie de reflecții legate de actul creativ din care aceasta provine și la care se poate referi sau nu [7]. Să luăm în considerare, de exemplu, **Epistola ad Pisones* * a lui Horațiu, cu seria sa de sfaturi pentru realizarea exercițiului concret al producției textuale, sau * *Prohemio e carta** pe care Don Íñigo López de Mendoza i l-a trimis tânărului conestabil al Portugaliei ca introducere la poezia sa, sau **Arte nuevo de hacer comedias** a lui Lope de Vega,* cu care justifică și autorizează inovațiile pe care și le permite în comediile sale. Acestea sunt exemple care îl arată pe autor atent la dezvoltarea ideilor estetice ale epocii specifice în care trăiește, situându-se în acel context referențial și încadrându-și opera în setul de valori de la care pleacă. Un alt caz ar putea fi cel al scriitorului pentru care singurul lucru care contează este acest ultim aspect, acela de a oferi îndrumări.

---

[5] JM propune acest lucru POZUELO YVANCOS: «Constituirea și începutul teoriei» a inițiat-o formalismul rus , se naște în momentul în care am putut să-i specificăm propriul obiect: limbajul literar și ambiția de a constitui o știință care să explice modul de a fi și de a se comporta al literaturii ca limbă”, *Teoria limbajului literar,* Madrid: Cátedra, 1988, p. 9.

[6] Pedro AULLÓN DE HARO, în „Epistemologia teoriei și critica a „Literatura”, care introduce *Teoria criticii literare* menționată anterior , insistă asupra acestui aspect, distingând două moduri ale teoriei literare: „teoria literară *a priori* este o teorie explicită despre literatură și a fost configurată timp de milenii prin marele gen al Poeticii în sens propriu. La rândul ei, teoria literară *a posteriori* este o teorie implicită în obiect. ” P- J 7- .

În acest sens, epigraful „La critique des créateurs” de Elisabeth RAVOUX RALLO, *Méthodes de critique littéraire,* Paris: Armand Colin, 1993, pp. 153-167-

pe liniile de influență care au intervenit în configurarea gândirii lor literare sau, mai normal, în construcția unei anumite opere; astfel, se întâmplă cu prologurile și epilogurile la care Generația din '98 a fost atât de înclinată, sau cu o bună parte din aforismele și portretele pe care Juan Ramón Jiménez le-a schițat [9], sau cu declarațiile și interviurile acordate de García Lorca; în acest tip de „teoretizare" ceea ce contează este modul în care acești scriitori asimilează tendințe și descoperă posibilități de execuție a limbajului literar [10].

B) Teoria este propusă de un profesionist nu al creației, ci al reflecției asupra fenomenului literar: în mod normal, este vorba de un filosof (Platon sau Aristotel), sau de un retor sau de un pedagog (în cazul lui Quintilian, ambele fațete sunt contopite), sau de un gramatician în Evul Mediu, până când, în secolul al XV-lea, filologia începe să construiască canalele de afirmare ale variatelor discipline care o alcătuiesc; în acel moment, vechile manuale de retorică sau poetică se deschid către un domeniu din care este posibil să se reflecteze asupra creației literare și a multiplelor posibilități pe care le oferă aceste tehnici descrise; aceasta este distanța, de exemplu, care separă * *Arte poética en romance castellano * (1580)* a lui Miguel Sánchez de Lima sau **Arte poética española* * (1592) a lui Juan Díaz Rengifo de „tratatele" despre această disciplină inaugurate de Alonso López Pinciano în 1596 cu * *Philosophía antigua poética** și continuate de Cáscales, Carvallo , Robles, Gracián și alții. În acest al doilea grup de lucrări, pe lângă descrierea procedurilor tehnice, sunt oferite reflecții curioase care ne permit să construim gândirea literară a unei perioade istorice specifice. Aceste tratate, care au continuat până la sfârșitul secolului al XIX-lea cu excepționala **Poética* * a lui Luzán din 1737, integrează abordările istorice și prescriptive, necesitând exemple și demonstrații cu date și texte concrete pentru a susține ideile prezentate. Uneori, ele abordează

[9] O mică mostră este adunată în *Music of Others: Translations and Paraphrases,* ed. Soledad GONZÁLEZ RODENAS, Madrid: Galaxia Gutemberg, 2006.

[10] Nu există o bibliografie foarte amplă despre acest tip de afirmație sau despre Mărturisirea principiilor făcute de autori înșiși reprezintă una dintre cele mai valoroase căi de studiere a operei lor; s-ar putea cita, ca exemplu de urmat, volumul intitulat * *Autorul își judecă opera**, publicat la Madrid de Editora Nacional în 1966, care conține scrieri „teoretice" ale unor paisprezece creatori. Aceasta este, mai mult sau mai puțin, abordarea care i-a condus și pe unii antologi de poeți să le ceară celor selectați o scurtă schiță a personalității lor literare (vezi * *Tânăra Poezie Spaniolă**, editată de C.G. MORAL și RM). PEREDA, Madrid: Cátedra, 1980, a 2-a ed . mărită .).

domeniul istoriei literare [11] și se concentrează în mare măsură pe problemele care afectează critica literară.

Această disciplină, cea a „criticii", se preocupă în primul rând de evaluarea textului ca o construcție estetică, ceea ce implică poziții apropiate de filosofie – nu este surprinzător că textul fundamental al acestei dezvoltări ar fi *Poetica lui* Aristotel – și o serie de considerații mai generale și abstracte despre întregul proces de creație literară.12 Din acest motiv, „critica" poate studia fenomenul limbajului literar fără a fi nevoie să se ocupe de aspecte descriptive, concentrându-se mai mult pe considerații supra-lingvistice, unde unele dintre limitele specifice ale criticii ar fi deja abordate: sociologia, psihologia, istoria ' filosofia și, în final, lingvistica, ca o sinteză globală a acestor probleme.13

„Comentând aceste aspecte, F. BRIOSCHI și C. Di GIROLAMO subliniază: „Nu există o metodă pentru *a inventa* o teorie: sunt necesare și fantezie, imaginație, îndrăzneală (...) Firește, acest lucru nu împiedică experiența estetică să fie ceva diferit de cunoașterea științifică; nici, pe de altă parte, nu scutește critica literară de datoria de a respecta maximul de raționalitate în abordările sale", în *Introducere în studiul literaturii* [1984], cu colaborarea lui A. BLECUA, A. GARGANO, C. VAÍLLO, Barcelona: Ariel, 1988, p. 60.

[12] ASENSI explică clar. la începutul primului volum al *Istoriei sale*

Din teoria literaturii — „Ne-am putea întreba: Și de ce s-a preocupat filosofia de ceva atât de lucid precum poezia sau literatura? Pur și simplu pentru că literatura este mai puțin ludică, în sensul comun al termenului, decât pare. O lume fără ficțiune este de neimaginat, nu pentru că oamenii ar muri de plictiseală, ceea ce este absolut adevărat, ci pentru că ceea ce numim «ficțiune», «fabulă», «aparență» etc. este o parte inerentă a realității, dacă nu chiar lucrul care o modelează", Valencia: Tirant lo Blanch, 1998, p. 29. În acest sens, vezi C. BOBES, G. BAAMONDE, M. CUETO, E. FRECHILLA și I. MARFUL, autori ai *Istoriei Teoriei Literare. I. Antichitatea greco-romană,* ei subliniază: «În acest punct luăm în considerare problematic relațiile și limitele pe care o *teorie* literară , înțeleasă fundamental (niciodată exclusiv) ca speculație științifică asupra operei literare, le întreține cu *critica literară* , ca activitate evaluativă a operei literare și cu *filosofia* literaturii, înțeleasă ca speculație radicală asupra literaturii, adică o investigație care nu admite presupoziții de niciun fel, nici axiome inițiale, pentru că problematizează totul», Madrid: Gredos, 1995, p. 11.

[13] R. CESARINI AFIRMĂ: „Pe lângă experimentele ample cu metodele,

„Este nevoie de o extindere curajoasă a experiențelor pe plan interlingvistic și intercultural. Perspectivismul și pluralismul care pot rezulta din aceasta nu se rezumă la confuzia limbilor, la șansa întâlnirilor și conexiunilor și la suma metodelor critice, ci la conștientizarea stratificării și complexității obiectului cultural și literar și la convingerea că acesta poate fi abordat din puncte de vedere foarte diverse, urmând un program care confruntă idei și interpretări", p. 23.

Condițiile descriptive și prescriptive nu își au locul în „critică”; poziția este opusă: epistemologică, discursivă. S-a subliniat faptul că critica este un fel de metalimbaj, referitor la un alt limbaj particular, și anume cel artistic, căruia trebuie să-i ofere suficiente perspective pentru a o transforma, dacă nu într-o realitate comprehensibilă (o preocupare „teoretică”), atunci cel puțin într-un subiect analizabil.

Granițele dintre „teorie” și „critică” nu sunt deloc clare.[11] [12]Și, mai presus de toate, utilizarea instituită de cercetătorii înșiși a ajuns să stabilească o anumită disparitate metodologică' [5] , care ne permite să desemnăm cu termenii de „critică literară” toate acele studii care, având o orientare istorică, își propun să dea seama de curentele și evoluțiile suferite de seria de reflecții — filozofice și lingvistice, în același timp — cărora le dă naștere faptul literar.

1.2. Cursuri de critică literară

Pe baza celor de mai sus și având în vedere funcția de bază de „judecată” și „interpretare” atribuită „criticii”, există mai multe modalități de a aplica sistemele analitice care alcătuiesc cadrul metodologic al acestor forme de gândire critică. Ar trebui luate în considerare cel puțin cinci abordări:

A) „Manifestul critic”, ca text scurt, urgent, născut dintr-o confluență de cauze istorice, sociale și estetice specifice care necesită o definire. Întruchiparea materială a acestor poziții conceptuale, care sunt și perspective ale creației, este de obicei încredințată acestor scrieri minore – precum Manifestul *simbolismului* din 1886 sau pamfletul dadaist semnat de Tzara în 1918, ori articolul apărut în Le *Figaro* pe 20 februarie 1910, cu care Marinetti a inaugurat futurismul

[11] Însuși A. García Berrio își încheie acum *Teoria literaturii* cu o o serie de dischiziții despre oportunitatea propunerii, după această carte, a unei „teorii a criticii”, care trebuie să pornească „de la presupunerea unor structuri estetice generale, de obicei fără a se întoarce pentru a aprofunda gradul de generalitate și radicalism *universalist* al categoriilor și principiilor sale fundamentale”, *op. cit.,* p. 641.

[12] Aceasta este linia pe care am schițat-o în *Limba literară (Teorie și practică),* Madrid: Edaf, 1994, un manual care s-ar încadra în „teoria” —descriptivă— a posibilităților de exprimare și creație pe care le poate da naștere limbajului literar.

– care sunt extrem de eficiente deoarece conțin chei ale acțiunii literare, dezvăluind gândirea scriitorului sau dimensiunea estetică a epocii în care se înscrie producția sa [13].

B) „Eseul critic", legat de o operă literară specifică din care se dezvoltă o viziune amplă asupra fenomenului literar, fără cel mai mic caracter descriptiv; nu își propune să „descrie scrisul", ci să reflecteze asupra multiplelor fațete care intră în joc în creația literară; este un teren foarte apropiat de cel al speculației filosofice, în care, de exemplu, s-ar putea încadra *un Juan de Mairena* — cu sprijinul cadrului doctrinar — de Antonio Machado, *El defensor* de Pedro Salinas [14], *La deshumanización del arte* de J. Ortega y Gasset sau excepționala *Poesía española* de Dámaso Alonso; în toate cazurile, este vorba de un autor care, din experiența sa estetică personală, și-a construit un sistem de idei ce îi permite să formuleze niște „judecăți" și „interpretări" ce pot dobândi statutul de proceduri analitice.

C) Critica jurnalistică este excepțională datorită rolului mediator important pe care îl joacă în diseminarea unei serii de valori ale aprecierii estetice, încorporate în judecățile folosite pentru a evalua meritul sau calitatea unei anumite opere. Un critic-recenzor, din punctul de vedere al rubricii sale de ziar sau al paginii obișnuite dintr-un supliment literar, poate fi o persoană extraordinar de importantă și influentă în conturarea liniilor principale ale viziunii literare și chiar a canonului unei anumite epoci. Împotriva acestui risc au apărut „noii critici" (§ 4.2), definind un model de critică cuprinzătoare de o importanță extraordinară [15].

---

[13] O bună antologie a acestor manifeste critice este reunită de M. ª Luisa BURGUESA în *Textos Clasici ai teoriei literare,* prefață de Ricardo SENABRE, Madrid: Cátedra, 2004; din capitolul VI încoace, se concentrează pe curentele critice ale secolului XX, cu o anexă foarte utilă dedicată „Teoriei literaturii în Spania de astăzi", pp. 507-589. Vezi și *Antologia în apărarea limbii și literaturii spaniole (secolele al XVI-lea și al XV-lea),* editată de Encarnación GARCÍA DINI, Madrid: Cátedra, 2006.

[14] Dar nu și *lucrarea sa „Literatura spaniolă a secolului XX",* din 1941, care s-ar încadra în domeniul a „istoriei"-„teoriei" descriptive a literaturii.

[15] Analiza peisajului critic al unei anumite situații se dovedește acum a fi de mare folos. Această perioadă este un prim exemplu al modului de a judeca producția literară din acea vreme; acest lucru a fost arătat de José Manuel PÉREZ CARRERAS, concentrându-se pe figura lui Gómez de Baquero; vezi lui *Andremo. Gómez de Baquero y la crítica literaria de su época, Madrid: Turner, 1991.* La fel de importantă este și figura lui Enrique DÍEZ-CANEDO , căruia îi datorăm, de exemplu, câteva *Articole de critică teatrală: Teatrul spaniol din 1914 până în 1936,* Mexic: Joaquín Mortiz, 1968; despre acest autor, vezi teza de doctorat a Eldei PÉREZ ZORRILLA, *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez-Canedo,* Madrid: Univ. Complutense- Servicio de Publicaciones, 2004 [Resursa electronica].

Totuși, extremismul criticii jurnalistice nu este de obicei principala problemă care afectează această activitate; trebuie luată în considerare și subiectivitatea pe care criticii o pot folosi în judecățile lor sau lipsa de rigoare profesională cu care sunt făcute astfel de evaluări. Cu toate acestea, criticul este o figură indispensabilă în peisajul oricărei comunități literare; funcția sa de filtru pentru producția excesivă, rolul său de selector și, în cele din urmă, dimensiunea sa călăuzitoare sunt toate importante [16].

D) Critica literară ocupă locul principal în această distribuire grăbită a categoriilor „critice"; cu riscul de a cădea în redundanțe, merită să insistăm asupra faptului că această etichetă se referă la ansamblul de tratate, eseuri sau manuale în care se oferă o gândire sistematică, un set ordonat de reflecții, cu toată intenționalitatea previzibilă în aceste cazuri, asupra literaturii în toate aspectele ei.

E) „Istoria criticii literare" — întrucât trebuie luat în considerare acest tip de studiu, căruia îi aparține acest manual — în care se face o evaluare generală a diferitelor curente apărute în sarcina de a defini și clarifica creația literară [17]. Într-un fel , pregătirea acestor manuale îndeplinește rolul filologului, iar principala lor valoare constă în compararea dintre diferitele metodologii pe care le prezintă, niciodată în aderarea lor la vreuna dintre ele [18].

---

[16] VALLEJO MEJÍA a abordat toate aceste probleme . în *Criticul Literatura literară ca gen jurnalistic,* Pamplona: Eunsa, 1993. Primul capitol este dedicat analizei evoluției presei din secolul al XIX - lea și influenței pe care a exercitat-o asupra sistemelor literare până la sfârșitul secolului al XX-lea, concentrându-se pe trei suplimente literare: cele din *El País, ABC și Diario 16.* Aceasta este completată de o examinare specifică a gândirii a doi critici: Rafael Conte și Miguel García-Posada. De asemenea, trebuie menționat că această muncă critică este realizată de profesioniști din această disciplină, aplicând o metodă de analiză care, uneori , transcende sarcina evaluativă încredințată lor. De aici, oportunitatea de a recupera acest material din suplimente pentru a crea manuale care abordează seria continuă de probleme pe care le ridică critica; acesta este cazul lucrării *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos xx y XXI (Ferestre ale ficțiunii: Narațiunea hispanică, secolele XX și XXI),* Barcelona: Península, 2004, de JM [a.] POZUELO YVANCOS, o compilație de recenzii publicate în suplimentul literar al *ABC.*

[17] M. ASENSI clarifică: «Ar trebui să vorbim, dacă nu despre «istoria teoriei literaturii» ture", din „istoria cadrului semnificanților-idei despre literatură", înțelegând că „teoria noastră literară" nu este nimic mai mult decât încă un grăunte (oricât de mic sau foarte important ar fi) în setul general de textualitate produsă din „literatură", p. 28.

[18] Această ambivalență a „cursurilor de critică literară" se reflectă în diferența diferențe terminologice relevate de titlurile simple ale acestor manuale: José María POZUELO YVANCOS formulează o *Teorie a Limbajului Literar* în 1994; *Critica literară a lui* José DOMÍNGUEZ CAPARROS din 1990 devine *Teoria Literaturii în 2002;* miscelania crucială din 1994, coordonată de Pedro AULLÓN DE HARO, este prezentată ca o *Teorie a Criticii Literare;* Manuel ASENSI PÉREZ optează pentru o abordare cronologică pentru a stabili cele două volume (1998 și 2003) ale *Istoriei Teoriei Literare;* Raman SELDEN este mai concis *în Teoria Literară*

I.3. Limite și posibilități pentru dezvoltarea criticii literare

Strict vorbind, critica literară nu ar trebui să își limiteze dezvoltarea, întrucât speculația pe care o promovează trebuie să fie îndreptată, cu deplină libertate, către obiectivul său: reflecția asupra producției textuale. Cu toate acestea, unele dintre metodologiile discutate aici

Contemporană din 1989; cercetarea este redusă la o simplă *Teorie Literară* editată de M. ANGENOT, J. BESSIÉRE, D. FOKKEMA și E. KUSHNER în 1989; Miguel Angel GARRIDO GALLARDO ȘI-A SCHIȚAT Introducerea *în teoria literară în 1976,* care a devenit *Noua introducere în teoria literară în 2000.* Același grad de aproximare este relevat în *Introducerea la istoria ideilor literare de* Sultana WAHNÓN BENSUSAN din 1991, care amintește atât de mult de *Istoria ideilor estetice de* M. MENÉNDEZ PELAYO . Uneori, pentru a delimita domeniul de cercetare, *Progresele în teoria literară sunt prezentate în avans,* așa cum se întâmplă în cele coordonate de Darío VILLANUEVA în 1994, sau sunt evidențiate două dintre reperele care urmează a fi acoperite, cum ar fi în *De la formalism la neo-retorică* [de] J.M. POZUELO YVANCOS din 1988 (pentru dezvoltarea completă a acestor referințe, vezi „Bibliografia de bază" la pp. 509-512). Pentru aceste probleme terminologice, vezi Walter D. MIGNOLO, „Teorii literare sau teorii ale literaturii? Ce sunt și pentru ce sunt?", în *Literary Theories Today,* ed. de Graciela REYES, Madrid: Fundación José Ortega y Gasset-Ediciones El Arquero, 1989, pp. 41-78, unde se ajunge la această concluzie: „Dacă acceptăm că capacitatea de a teoretiza (natura teoriilor) este universală, nu putem confunda o astfel de capacitate cu una dintre manifestările sale istorice. Și dacă acceptăm că utilitatea oferită de teorii (funcția) este de a sintetiza și explica fenomenele, această utilitate nu poate fi un privilegiu exercitat de anumite centre culturale, tradiții lingvistice sau distincții de sex", p. 74. O evaluare similară a conceptelor este făcută de Marc ANGENOT, Jean BESSIÉRE, Douwe FOKKEMA și Eva KUSHNER în „Teoria literară, teorii ale literaturii", introducerea la *Teoria literară* (1989) pe care ei înșiși au editat-o, vezi Madrid: Siglo XXI, 1993, pp. 9-13 , afirmând: „Intrăm în era *teoriilor* , care se nasc în opoziție cu practicile și uneori devin ele însele practici și se osifică într-o definiție. Acum, teoria, dacă vrea să rămână vie, nu trebuie să se identifice tocmai cu *o* teorie, ci trebuie să continue să creeze și să reînnoiască un spațiu în care reflecția teoretică se distanțează, se obiectivează și se universalizează în raport cu obiectul său", p. 12.

Aceste analize sunt adesea dictate de factori care au puțin de-a face cu fenomenul creației literare în sine, fie el politic, sociologic sau moral, mai ales că acesta din urmă este mai strâns legat de discursul textual decât de mediul textualității. În aceste cazuri, este necesar să se evidențieze diferențele dintre aceste metode, deoarece unele mișcări analizează opera sau limbajul literar care o stă la baza acesteia, în timp ce altele conturează panorame sociologice sau pur și simplu politice.

Se pare că abordările critice trebuie să respecte factorii pe care producția literară îi pune în joc și care merită o analiză speculativă. Cea mai mare valoare a unei metode de acest gen ar trebui atribuită pozițiilor critice - formalismul, semiotica - care încearcă să răspundă problemelor care apar din cursul creației literare: limbajul literar, dimensiunea textuală, autoratul, recepția. Cu toate acestea, acest manual va cuprinde și alte curente de gândire asupra fenomenului literaturii, deoarece textele publicate și consumate nu sunt niciodată obiecte neutre de sens, ci contribuie la configurarea sistemelor de idei, care pot fi dominante sau marginale. Toate aceste metodologii conțin ceva pozitiv și tuturor li s-a acordat aici valoarea cuvenită [19]. Pentru îndrumare, este oferită o scurtă schiță care evidențiază posibilele aplicații ale acestor abordări critice, în funcție de faptul că se concentrează pe perspectiva autoratului, pe funcția textului literar sau pe aspectul recepției. Rezultatul ar arăta ca tabelul de la pagina următoare.

Schița își propune doar să arate aspectele cele mai afectate de aceste abordări critice, fiecare dintre ele putând adăposti poziții contradictorii sau dând naștere la evoluții care nici măcar nu pot fi schițate aici. Cu toate acestea, valoarea acestei prezentări concise constă în simpla delimitare a acestor trei căi - autoratul, textul și recepția - la care se adaugă cea a discursului textual; aceste căi, în ciuda pozițiilor avansate și a studiilor efectuate,

[19] SUBLINIAZĂ Raman Selden: „Putem considera că diferitele teorii literare ridică întrebări diferite despre literatură, din punctul de vedere al scriitorului, al operei, al cititorului sau al ceea ce numim în mod normal «realitate». Niciun teoretician, desigur, nu va admite că este părtinitor și, în general, va lua în considerare celelalte puncte de vedere în cadrul teoretic ales pentru abordarea sa", *Contemporary Literary Theory* [1985], Barcelona, Ariel, 1987, p. 10.

Acestea prezintă încă multiple probleme nerezolvate: tot atâtea câte lucrări noi pot fi scrise.

<table>
<tr><td>AUTOR</td><td>TEXT</td><td>RECEPTOR</td></tr>
<tr><td>Interpret al lumii.
Susținător al unei viziuni ideologice.</td><td>Reducto 0 susținere a limbajului literar.</td><td>Descifrator și constructor al universului literar.</td></tr>
<tr><td>Critica psihanalitică.</td><td colspan="2">Formalisme.
Stilistică. Generativism.
Pragmatică.</td><td>Estetică
de la recepție</td></tr>
<tr><td colspan="2">Sociologii critice. „Noua critică”.
Neoretorică. „Noul istoricism”.</td><td colspan="2">Structuralisme.
Teoria polisistemelor.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Semiotică.
Deconstrucție.</td><td colspan="2">Critică literară feministă.
Teoria canonului.</td></tr>
<tr><td colspan="4">Culturalism și orientalism.</td></tr>
<tr><td colspan="4">DISCURSUL TEXTUAL: Perspectivă sociologică și istorică asupra literaturii.</td></tr>
</table>

Formalismul rusesc

De-a lungul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, în ciuda moștenirii romantismului, literatura a devenit un obiect de studiu, cuantificabil, supus măsurătorilor cronologice și predispus la inventarierea într-un fel de taxonomie care trata opera și considera autorul ca produse istorice, a căror dezvoltare trebuia să beneficieze de o atenție prioritară, stabilind astfel serii de fenomene observate în alte cunoștințe pur filologice, precum critica textuală sau gramatica istorică.

Cea mai practică consecință a acestei metode istorico-filologice a fost determinarea unor mari istorii naționale ale literaturii, din care, pentru prima dată, s-a acordat atenție, cu criterii de strictă rigoare, evoluției anumitor curente și modului în care un grup de scriitori și-a reglementat activitatea creativă în funcție de acele perioade specifice [23].

[23] Este cazul, de exemplu, al lui Gustave LANSON *Histoire de la littérature française (1894)* [în această privință, a se vedea *Essais de méthode critique et d'histoire littéraire,* Paris: Hachette, 1965] sau al încă important și ușor consultat *Historia de la literatura española* de George TICKNOR (1852) și, mai târziu, de José Amador de RÍOS (186-186, 186-1). vol.). Pentru dezvoltarea acestui domeniu de studii literare, a se vedea Ó. TACCA, *La historia literaria,* Madrid: Gredos, 1968 și R. WELLEK, Historia *literaria. Problemas y conceptos,* Barcelona: Laia, 1983, plus Joaquín RUBIO TOVAR, „2.6. Texto, historia y sociedad: la obra de Lanson," în *La vieja diosa. De la filologie la postmodernitate ,* Alcalá: CEC, 2004, pp. 94-103.

2I Antecedentes

Spre deosebire de aceste sisteme pur clasificatorii, spre sfârșitul secolului, și sub influența filosofiei vitaliste a lui Nietzsche [24]și a abordărilor intuiționiste ale lui H. Bergson și B. Croce, componente precum instinctul sau inconștientul creativ au început să fie luate în considerare pentru observarea fenomenului literar.[25] [26]Într-un fel, simbolismul ca atitudine poetică a ajuns să genereze o reacție critică împotriva metodelor istoriste, al căror zel zadarnic de a acumula fapte și obiecte presupus literare a fost respins. Acum, există și alte scopuri. Unele, de natură impresionistă, urmăresc să transforme critica într-un proces de comunicare cu subiectivitatea autorului (Anatole France [20]), în timp ce altele, respingând greutatea erudiției și povara scrierii biografice, se concentrează asupra imaginii autorului pe care o generează opera, radical diferită de realitatea în care trăiește scriitorul (Marcel Proust [27]).

Totuși, adevărata traiectorie a criticii literare actuale își datorează existența, în parte, lui Paul Valéry și, în parte,

[24] DERRIDA oferă câteva reflecții curioase asupra supraviețuirii sale , „Eperons. „Les styles de Nietzsche", *în Derrida,* Veneția: Corbo e Fiore Editori, 1976, pp. 31-110. Din acest motiv, Manuel ASENSI îl consideră pe F. Nietzsche drept „Primul - deconstructor", vezi *Istoria teoriei literaturii (de la începuturi până în secolul al XIX-lea). Xchamen I,* Valencia: Tirant lo Blanch, 1998, pp. 443-459.

[25] M. ASENSI AFIRMĂ: „Cheia influenței lui Croce constă în diferențiere"
„care stabilește o distincție între cunoașterea logică și cunoașterea intuitivă (...) aceasta din urmă este concretă, depinde de experiență și senzație, este implicată în spațiu și timp, în viață", în *Istoria teoriei literare (Secolul XX până în anii 1970). Volumul II,* Valencia: Tirant lo Blanch, 2003, pp. 200-201

[20] Cine a subliniat că omul nu poate ieși niciodată din sine însuși, așadar subiectivitatea este singurul domeniu al cunoașterii critice; vezi R. BLANCK, *Anatole France ais Stilkünstler,* Paris: Droz, 1934.

[27] Instigă unul dintre cele mai eficiente atacuri împotriva istorismului, așa cum a fost promovat, de exemplu, de Sainte-Beuve, pe care o acuză că se situează la limita exterioară a operei literare. Vezi lucrarea sa *Împotriva lui Sainte-Beuve,* în *Eseuri literare,* trad. José CANO, Barcelona: Edhasa, 1971, 2 vol. Despre Proust convienen Emeric FISER, *Estetica lui Marcel Proust,* Paris: Rieder, 1933 și Albert FEUILLERAT, *Cum și-a compus M. Proust romanul,* New Haven: Yale University Press, 1934.

profundei reînnoiri a studiilor de acest gen care a avut loc în Rusia în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Domeniul de analiză pentru acești eseiști este același: limbajul poetic.

Să luăm în considerare faptul că Paul Valéry [28](1871-1945) a dezvoltat o filozofie critică cu scopul de a pătrunde în domeniul absolut al poeziei, căreia i-a dedicat douăzeci și nouă de volume groase – aproximativ nouă sute de pagini fiecare – pline de observații și perspective de tot felul, prin care a căutat să înțeleagă modul în care creatorul utilizează elementele formale și conceptuale ale operei de artă. Pentru el, literatura este, mai presus de toate, un exercițiu de limbaj și, ca atare, constituie singurul mijloc de a pătrunde în limbajul pur și esențial, de a construi, în cele din urmă, o lume a cuvintelor care este autosuficientă pentru că posedă propria identitate [29].

Orientări diferite au apărut simultan la Moscova și Sankt Petersburg în aceeași perioadă, generând două școli care și-au bazat metodele de cunoaștere pe considerații lingvistice: discursurile din poezie și proză trebuie înțelese ca fenomene ale limbajului, într-o evaluare care ar putea presupune o anumită respingere a criticii impresioniste și simboliste [30].

Pe de o parte, Alexander Potebnja (1835-1891) considera limbajul poetic pornind de la relația dintre gândire și limbaj; el nu era preocupat de rolul jucat de autor în cursul creației, ci de opera rezultată dintr-un astfel de proces, produsul lingvistic în care se realizează o manifestare aparte a realității „cuvânt-idee” [31].

---

[28] *Oeuvres,* ed. de J. HYTIER, Paris: Pléiade, 1957-60, 2 vol. Supliment cu Pierre GUIRAUD, *Limbaj și versificație după opera lui Paul Valéry. Studiu asupra formei poetice în relațiile sale cu limbajul,* Paris: Klincksieck, 1953.

[29] Într-o evoluție care fusese deja intervievată de Mallarmé, care a încercat să să desăvârșească un fel de știință cu cuvintele create de poezia sa, ca și cum printre ele s-ar determina un fel de cauze și efecte, un curent de încărcătură poetică ce transformă, complet, ființa creatorului. Pentru acest model de „explicație a textului”, vezi Albert THIBAUDET, *Poezia lui Stéphane Mallarmé,* Paris: Gallimard, 1913.

[30] Vezi José VALLÈS CALATRAVA și Marina DAVIDENKO, eds., *Critica social-realistă rusa,* Almería: Universidad de Almería, 2000, 2 vol.

[3] „«Limbajul este o energie cognitivă, un proces continuu de devenire, mai degrabă decât un simplu instrument prefabricat al cunoașterii. Prin urmare, este atât mijlocul de a genera cunoștințe mereu noi despre lumea empirică, cât și impedimentul în calea înțelegerii sale concludente», semnalează John FIZER, «Potebnia, Aleksander A.», *Enciclopedia teoriei literare contemporane. Abordări, cercetători , termeni* [1993], ed. Irena R. MAKARYK, Toronto-Buffalo-Londra: Univ, of Toronto Press, 1995, pp. 443-445, p. 443.”

r

Pentru Potebnja, *poezia* este o calitate a limbajului, care permite un tărâm de imagini, de simboluri prin care autorul este capabil să-și depășească limitele, pentru că prin poezie poate ajunge să gândească, să inventeze o lume a relațiilor neprevăzute, lucru pe care tinerii formaliști nu îl vor admite [32].

Pe un alt front, Alexander Veselovskij (1838-1906) s-a confruntat cu noi abordări în dezvoltarea istoriei literaturii, o metodă de analiză care nu trebuia să se mulțumească cu inventarul de texte, date sau autori, ci să îndrăznească să se întrebe ce este literatura, concepută ca o orientare particulară a istoriei culturii și a gândirii filosofice și sociale; el este responsabil pentru formularea trasării „structurilor obiective" în texte, independente de determinismele psihice și biografice ale creatorilor lor; a ajuns să creadă că cuvintele formează un sistem de gândire socială și istorică.

2.2. Cadrul istoric al formalismului rus

Gândirea acestor doi autori, Potebnjia și Veselovskij, a constituit mediul natural din care s-au născut ideile formaliste, nu prin evoluția logică a conceptelor prezentate și a metodelor de cercetare utilizate, ci prin respingerea radicală a acestora [33].

[32] Con limites advertidos de M. ASENSE «Sin embargo, Potebnja no fue más allá del O trăsătură comună a criticii ruse din secolul al XIX-lea. El a continuat să acorde prioritate conținutului în detrimentul formei, deoarece, potrivit lui, poezia este un mijloc de a gândi cu imagini verbale sau, cu alte cuvinte: în poezie, forma este un instrument care ne pune în contact cu conținutul, numit în acest caz imagini", *Istoria teoriei literare. Volumul II,* p. 63.

[33] Studii generale despre mișcarea formalistă în ordine alfabetică: Ignazio AMBROGIO, *Formalismul și avangarda în Rusia* (1968), Caracas: Ediciones de la Univ. Central de Venezuela, 1973; Michel AUCOUTURIER, *Formalismul rus,* Paris: PUF, 1994; Víctor ERLICH, *Formalismul rusesc: istorie și doctrină* (1955), Barcelona: Seix-Barral, 1974; J. Luis FALCÓ, *Avangarda rusă și poetica formalistă,* Valencia: Amos Belinchón, 1992; Antonio GARCÍA BERRIO, *Semnificația actuală a formalismului rus (The Doctrine of the School of Formal Method in Relation to Modern Poetics and Linguistics),* Barcelona: Planeta, 1973; Fredric JAMESSON, *Prison of Language: A Critical Perspective on Structuralism and Russian Formalism* (1972), Barcelona: Ariel, 1980; Mercedes RODRÍGUEZ PEQUEÑO, *Formaliștii*

Trei curente, de natură universitară, modelează dezvoltarea acestor atitudini *de* reînnoire, centrate pe analiza elementelor *pentru* a limbajului literar [34].

Inițial, în jurul anilor 1914-1915, ca o consecință a mișcărilor avangardiste și strâns legat de unii dintre promotorii acestora, a fost fondat Cercul Lingvistic din Moscova. Printre membrii săi s-au numărat tinerii Roman Jakobson, Petr Bogatirev și G.O. Vinokur, care au intrat în contact cu determinările extreme ale cubiștilor și, mai ales, ale futuristilor. Influența lui Maiakovski este fundamentală în conceptele care implică o respingere frontală a „decadenței" culturale a burgheziei și o acceptare prudentă a explorării artistului asupra existenței în opera creată , fie ea poetică sau vizuală și plastică. De exemplu, poezia nu este considerată un domeniu al cunoașterii absolute, ci mai degrabă una dintre manifestările materialiste - uneori mecaniste - ale spiritului creativ ca fenomen istoric și ca produs social.35 Valoarea conferită „cuvântului", ca realitate autosuficientă,

Formaliștii ruși și teoria genurilor literare, Madrid, Júcar, 1991 și *Teoria literaturii slave,* Madrid: Síntesis, 1995; Peter STEINER, *Formalismul rus. O metapoetică,* Ithaca-Londra: Cornell University Press, 1984; I. TYNYANOV, B. EIKHENBAUM și V. SHKLOVSKI, *Formalismul și avangarda. Textele formaliștilor ruși,* Madrid: Alberto Corazón, 1973.

[34] Ca de obicei, denumirea dată acestor mișcări este, în principiu, peiorativă, deși ajunge să fie adoptată ca semn de protest și rebeliune, ca un adevărat steag de luptă. V. ȘKLOVSKI își amintește: „Am scris cărți și am fost numiți formaliști; apoi au venit alți oameni care au citit cărțile noastre și s-au numit structuraliști. Este necesar să-ți iubești urmașii și să te străduiești să le transmiți moștenirea ordonată", *Coarda arcului,* Barcelona: Planeta, 1975, p. 13. R. JAKOBSON, în introducerea la *Teoria literaturii formaliștilor ruși,* antologia pregătită de T. TODOROV în 1964 care avea să facă cunoscute liniile esențiale ale acestui grup în Occident *[Théorie de la littérature,* Paris: Seuil, 1965], evocă și el această realitate: „Formalismul, o etichetă vagă și derutantă pe care detractorii au lansat-o pentru a stigmatiza orice analiză a funcției poetice a limbajului, a creat mirajul unei dogme uniforme și consumate", p. 8. M. RODRÍGUEZ PEQUEÑO SUBLINIAZĂ ACEST LUCRU: „În prima etapă – personificată în Șklovski – cuvântul «formă » capătă un nou sens, o autonomie, dând naștere dualismului formă versus materie", *Theory of Slavic Literature,* p. 17.

[3!] De aici, concepția artistului ca „proletar al obiectelor de artă", într-o linie clară de susținere a revoluției care a prins contur în octombrie 1917. M. ASENSE INDICĂ : „Fie cum ar fi, este ușor de observat că, dincolo de modul de înțelegere și explicare a evoluției școlii avangarde, pare să existe un acord general în jurul faptului că teoreticienii avangardei ruse au trecut de la o preocupare exclusivă pentru sunet și scris (legată de practicile poetice și picturale ale zaumului) la includerea în acestea a...

El deschide numeroase căi de cercetare pentru formalism: natura sa fonetică, dimensiunea sa sonoră, este suficientă în sine pentru a desemna lucrurile, pentru a numi ființele. Futurismul contribuie la formaliști cu considerații importante, cum ar fi priceperea tehnică ce caracterizează opera unui scriitor (și, ca atare, această „tehnică" se manifestă în trăsături formale, susceptibile de analiză), maestru al unei meserii care, în realitate, este o sumă de „arte", ceea ce va deschide perspective multiple pentru aceste evaluări.36 În cadrul acestor cadre, R. Jakobson va începe să contureze elementele centrale ale „funcției estetice".

Simultan, în 1916, la Leningrad, a fost fondată OPOIAZ (sau „Societatea pentru Studiul Limbajului Poetic"), în cadrul căreia s-au remarcat Viktor Șklovskij, Boris Eichenbaum și Serghei Bernstein; abordarea lor nu a acordat aspectului lingvistic importanța pe care i-o acorda mos covitas, valorificând fațetele biografice sau tematice.

În cele din urmă, tot la Leningrad, în 1920, prezența lui Viktor Zirmunskij ca șef al Departamentului de Istorie Literară din cadrul Institutului Național de Istoria Artei a permis încorporarea în aceste teorii a unei noi concepții despre istoria literară, bazată pe aspecte lingvistice. Yuri Tynyanov și Boris Tomachevskij au jucat un rol esențial în această activitate.

Cele trei curente, care în principiu nu au nicio legătură între ele, sunt de fapt complementare, implicând, într-o singură perspectivă critică, un punct de vedere lingvistic, unul poetic și unul istoric. De aici și valoarea continuă a formalismului în reînnoirea acestor studii critice. Acest lucru este cu atât mai adevărat cu cât, în epoca sa specifică, aplicarea acestor evaluări nu a progresat dincolo de formulările lor preliminare , întrucât ideologii Revoluției din 1917 le-au atacat imediat (vezi mai jos, § 8.2). În 1924, Troțki a lansat proclamația „ *Literatura și Revoluția* *" împotriva lor* , față de care Jakobson și Tynyanov au adoptat poziții defensive în „Probleme în studiul literaturii".

„preocupări legate de sens și context istoric", *Istoria teoriei literare. Volumul II,* p. 65.

36 Este recomandabil să studiem Krystina POMORSKA, *teoria formalistă rusă și poetica sa. ambianță,* Haga: Mouton, 1968.

37 În *Despre artă și cultură,* Madrid: Alianza, 1974, pp. 51-126; el merge până acolo încât afirmă: „Ce este

„Școala formalistă? Așa cum este reprezentată în prezent de Șklovski, Hrmunski, Jacobson și alții, este prea arogantă și imatură. După ce a declarat că esența poeziei este forma, această școală își reduce sarcina la analiza (într-un mod esențial descriptiv și aproape statistic) a etimologiei și sintaxei operelor poetice", p. 83.

și ale limbajului", care nu erau de niciun folos, cu excepția inaugurării canalelor prin care structuralismul ceh avea să se dezvolte [34].

Începând cu anii 1930, aceste grupuri au dispărut, iar membrii lor fie s-au asimilat în situația politică rigidă a Uniunii Sovietice, [35]fie au plecat în exil în căutarea unor circumstanțe mai bune pentru dezvoltarea activității lor [36](vezi, mai târziu, capitolele ni și ix).

2.3. Metode și obiective ale formalismului

Ideile generale ale formalismului sunt canalizate printr-o respingere a esteticii romantice și simboliste, împotriva căreia se opunea concepția „tehnică" a creației literare, limitând importanța acordată „inspirației". Principalul domeniu de investigație va fi limbajul literar, natura particulară a elementelor sale poetice, ceea ce a ajuns să fie numit noțiunea de „literaritate", urmând pașii unui Jakobson timpuriu din 1919.

> Poezia este limbaj în funcția sa estetică.
> Astfel, obiectul științei literaturii nu este literatura, ci literaritatea , adică ceea ce face ca o anumită operă să fie o operă literară

„* Totuși, așa cum ne amintesc FOKKEMA și Ibsch , în această „critică se observă un anumit grad de admirație pentru Șklovski și o cunoaștere profundă a scrierilor formaliștilor. Afirmația sa conform căreia formalismul este singura teorie care s-a opus marxismului în Uniunea Sovietică, precum și recunoașterea faptului că o anumită parte a cercetării formaliste este profitabilă, trebuie considerate un tribut al admirației aduse acelei școli", vezi *Teoriile literaturii secolului XX [1979], Madrid: Cátedra, 1992, pp. 42-43. Victor* ERLICH rezumă : „Atâta timp cât teoria marxistă a literaturii nu devenise o dogmă rigidă, o erezie non-marxistă, cum ar fi formalismul, avea încă dreptul să existe", *Formalismul rus,* p. 117.

[35] Ceea ce ar putea fi cazul lui Șklovski, care publică în *Gazetta Literaria* „O „monument al erorii științifice"; pentru evaluarea acestei schimbări specifice de atitudini, vezi GARCÍA BERRIO, *op. cit.,* pp. 274-283.

[36] „După douăzeci și cinci sau treizeci de ani, rădăcinile ascunse încă din anii 1920..." „Au reapărut: teoriile formaliste au fost reinvestigate, criticate , extinse și uneori reformulate în cadrul teoriei informației și al semioticii", așa cum rezumă FOKKEMA . e IBSCH, *op. cit.,* p. 28.

(...) Dacă studiile literare vor să devină o știință, ele trebuie să recunoască procedura drept „caracterul lor unic” [37].

De aici și prioritatea acordată poeziei, ca domeniu propriu în care trebuie verificate sistemele de semne ce caracterizează limbajul poetic. Poezia posedă o unitate organică aparte, prin care elementele sintactice și ritmice dobândesc o identitate unică, distinctă de cea a limbajului cotidian. Pe această bază au fost fondate lucrările despre proza literară, schițate de V. Șklovski și B. Eichenbaum, care au prioritizat elementele formale ale compoziției.

Comună tuturor era abordarea tehnică pe care au adoptat-o în studiile lor , considerând literatura o utilizare specială a limbajului, o „abatere” de la norma lingvistică comună, impusă de acte specifice de comunicare. Aceste acte implicau „distorsiuni” ale limbajului practic, guvernate de automatism, pe care forma literară căuta să le spargă. Pe scurt: literatura determină perspective specifice asupra realității, distanțându-se astfel de valorile practice ale comunicării lingvistice (ceva ce nu ar fi acceptat de membrii Revoluției din 1917).

2.3.1. Fundamente a unei investigații poetice

În primul rând, așa cum s-a menționat deja, pretenția de a descoperi „literaritatea” ca obiectiv al acestor investigații va recomanda investigarea proprietăților universale ale literaturii, concepută ca o disciplină generală.

În al doilea rând, această orientare este cea care face posibil un studiu științific al literaturii, întrucât implică descoperirea legilor care reglementează acel limbaj poetic (așa cum se întâmplă cu primele lucrări ale lui Șklovski [38]) sau

[37] Vezi «Fragments de „La nouvelle poésie russe”» [1921}, în *Questions de poétique,* coord., de T. TODOROV, Paris: Seuil, 1973, pp. n-24; citat la p. 15.

[38] Lucrarea sa „Arta ca artificiu” (1916) poate fi văzută în T. TODOROV, ed., *Teoria din literatura formaliștilor ruși* {1965], pp. 55-70, care era, în realitate, „manifestul critic” al grupului (vezi, mai târziu, § 2.3.2.2 și nota 52).

să construiască un cadru de fapte precise pe care să se poată baza studiul tehnic al proprietăților acestei limbi literare [39]„ noi" (așa cum a stabilit Jakobson). Cu toate acestea, formaliștii erau conștienți de dimensiunea științifică specifică a literaturii: nu intenționau să stabilească adevăruri absolute de certitudine irevocabilă, ci mai degrabă să fundamenteze „principii concrete" în „materiale" analizate, cu avertismentul că toate observațiile formulate ar fi supuse unor posibile corecții [40]. În orice caz, importanța analizelor a relevat proceduri tehnice, operative atât la nivelul fono-stilistic al versurilor, cât și la nivelul semantic al limbajului literar. Sfera de aplicare a noțiunii de „știință" aplicată literaturii a fost de mică importanță ; cel mai semnificativ a fost faptul că metoda utilizată în acest studiu poseda un [41]caracter descriptiv și morfologic .

Aceasta ar sta la baza celui de -al treilea principiu al acestei cercetări: importanța acordată formei , până la punctul de a permite afirmația că, în mod substanțial, conținutul este condiționat de natura formală a limbajului literar [42]. În orice caz, orice afirmație formulată trebuie să lase deoparte ipotezele și ideile abstracte , bazându-se în schimb pe materialele selectate anterior pentru cercetare.

În al patrulea rând, este important de subliniat faptul că o operă literară nu este conținutul său, ci mai degrabă materialitatea formală cu care acele idei au fost exprimate, „construcția" la care conduce forma. Prin urmare , analiza trebuie să se concentreze asupra mecanismelor literare care nu sunt niciodată impuse textului, ci sunt formulate în funcție de natura caracteristică a textului .

---

[39] În „La nouvelle poésie russe" (vezi nr. 41).

[40] După cum spunea B. EICHENBAUM: „ Nu există știință desăvârșită, știința trăiește." „depășirea erorilor și nestabilirea adevărurilor", în „Teoria «metodei formale»", în *Teoria literaturii formaliștilor ruși,* pp. 21-54, citat [la] p. 22.

[41] „«Metodă morfologică», «specificatori», acestea sunt două concepte foarte potrivite" „care a scos la iveală două teze fundamentale și strâns legate între ele ale formalismului rus: *(a)* accentul pus pe „opera literară" și părțile sale constitutive și *(b)* insistența sa asupra autonomiei științei literare", V. ERLICH, *Formalismul rus, p* . 246.

[42] GARCÍA BERRIO subliniază : „Alături de valoarea plurală a cuvântului poetic, energizată în „În cadrul textualității, este necesar să atribuim formaliștilor inventarea a două alte concepte fundamentale în teoria limbajului poetic. Acestea sunt valoarea transrațională a limbajului poetic și influența ritmului, ca principiu constructiv diferit de sintaxă, în distincția urmărită secular dintre versuri și proză", *op. cit.,* p. 161.

Orientările care trebuie să ghideze explicarea textelor constituie al cincilea principiu; ceea ce B. Eichenbaum a numit teoria „metodei formale": „forma" este cea care conferă integritate operei artistice, astfel încât o istorie a literaturii ar trebui să conducă la o sumă de opoziții ale acestor „forme estetice" [43].

În al șaselea rând, este important să subliniem valoarea acordată termenului „funcție" (fundamental ulterior pentru teoria limbajului literar a lui Jakobson), care avea scopul de a stabili linii concrete de acces la interiorul textelor. Într-adevăr, dacă aceste texte, odată create și înzestrate cu unitate, constituie un „sistem", aceasta se datorează faptului că autorul a folosit o serie de „funcții" cu care a reușit să se „devie" de la uzurile cotidiene ale limbajului obișnuit [44].

În al șaptelea rând, noțiunea de literatură ca „ construcție lingvistică dinamică", așa cum a fost formulată de Tynyanov, ar trebui considerată una dintre principalele descoperiri ale acestei școli de gândire [45]. Conceptul de „divergență", care se concentrează pe funcția artei, se bazează pe aceste principii: există o reprezentare creativă, determinată la nivelul realității și asimilată de planul lingvistic, unde se impun abateri caracteristice, modelând evoluția literară - componenta finală la care duce această „metodă formală". Cu toate acestea, vicisitudinile politice ale istoriei au împiedicat o delimitare precisă a acestor contexte sociale și culturale.

---

[43] „Suntem interesați să găsim în evoluție trăsăturile legilor istorice (...) Noi"
„Procesul evoluției, dinamica formelor literare, prezintă interes, cu condiția să poată fi observate în evenimentele trecutului. Pentru noi, problema centrală a istoriei literare este cea a evoluției separate de personalitate; studiul literaturii ca fenomen social original", „Teoria «metodei formale»", *art. cit.,* p. 51.

[44] „Operele literare sunt obiecte cognoscibile, accesibile doar prin experiență."
„experiența individuală. Prin urmare, mecanismul reacției estetice este o preocupare legitimă, într-un teoretician „obiectivist" al artei, cu condiția ca accentul să cadă nu pe asociațiile idiosincratice ale cititorului, ci pe calitățile inerente operei de artă, capabile să stârnească anumite răspunsuri „intersubiective"," V. ERLICH, *Formalismul rus,* pp. 255-256 .

[45] „Unitatea operei nu este o entitate simetrică și închisă, ci o integritate"
„dinamică ce are propria sa dezvoltare; elementele sale nu sunt legate printr-un semn de egalitate și adunare, ci printr-un semn dinamic de corelație și integrare. Forma operei literare trebuie resimțită ca o formă dinamică", „Noțiunea de construcție" [1927], în *Teoria literaturii formaliștilor ruși,* pp. 85-101, p. 87.

Domenii formale ale analizei poetice

2.3.2.

Prin urmare, formalismul constituie un curent care evoluează de la poziții avangardiste, „pure", la atitudini de angajament apropiate de idealurile Revoluției din Octombrie [46]. Această tranziție poate fi observată chiar în dezvoltarea principalelor domenii de cercetare „formală" cărora s-au dedicat formaliștii.

2.3.2.1. R. Jakobson: funcția estetică

În această serie rapidă de transformări, acești tineri cercetători aveau să abordeze mai multe domenii formale, inclusiv incursiunile inițiale ale lui Jakobson în „funcția poetică", căreia i-a dedicat patruzeci de ani de reflecții succesive, de la eseul său din 1919 „Limbajul poetic al lui Xlebninov" până la celebra sa prelegere de încheiere (vezi § 11.4) din 1958 la Congresul Lingviștilor de la Bloomington (Indiana). Este important de menționat că, până în 1921, cadrul acestor investigații viitoare era deja asigurat atunci când a afirmat că „poezia este limbaj în funcția sa estetică [47]", subliniind particularitatea „deviației" de la limbajul cotidian - și „automatismele" sale - ca trăsătură dominantă a construcției poetice. Având această bază, el a continuat să schițeze o abordare minimală a istoriei literare pentru a verifica faptul că poezia, în fiecare epocă, privilegiază resurse de „obstrucție formală" care, ulterior, pot fi percepute ca forme simple ale acelei afirmații poetice, când, la început, nu era așa; așa se întâmplă cu paralelismele sau cu combinațiile de omonime și sinonime; în orice caz, demonstrează că poezia este un limbaj „ordonat" (fără a spune nimic despre voința autorială) spre o exprimare concretă.

[46] Informații suplimentare pot fi găsite în Tony BENNETT, *Formalism and Marxism,* Londra-New York: Methuen and Co., 1984. Vezi și V. ERLICH, *Russian Formalism,* pp. 194-199 și, pentru situația particulară a lui Șklovski, nr. 39.

[5] „ Recenzie nr. 41; este aceeași lucrare în care afirmase noțiunea de „literaritate".

2.3.2.2. V. Șklovski: înstrăinare

Unele dintre aceste caracteristici fuseseră deja intuite în lucrarea fundamentală a lui V. Șklovski din 1916, „Arta ca dispozitiv", [48]bazată pe ideea că arta se confruntă cu automatismele naturale prin care ființele umane își ordonează concepția despre realitate, începând, desigur, cu limbajul. În contrast cu acest proces de normalizare, arta introduce o serie de rupturi, distorsiuni care provoacă surpriză și înstrăinare în privitor, oferind perspective neobișnuite asupra obiectelor sau relațiilor pe care produsul artistic creat le dezvăluie . Merită să ne amintim că aceste concepții reflectă o opoziție directă față de simboliști, care vedeau poezia ca manifestarea necunoscutului, a lumii interioare a poetului. Șklovski, aliniat cu futuriștii, oferă o privire mai atentă asupra obiectului poetic, căutând „tehnica" sa, mijloacele „materializării" sale [49]. Nu imaginile, sau ceea ce s-ar putea numi planul conținutului, dau sens poeziei, ci mai degrabă mecanismele care organizează materialul lingvistic. Adăugați la aceasta indicația că poezia caută căi singulare, departe de concizia care condiționează actele de limbaj cotidiene, pentru a defini una dintre cele mai inovatoare abordări ale analizei formaliste:

> Scopul artei este de a transmite un sentiment al obiectului ca o viziune, nu doar ca o recunoaștere; procedurile artei sunt singularizarea obiectelor și obscurizarea formei, crescând dificultatea și durata percepției. În artă, actul percepției este un scop în sine și trebuie prelungit.

Și adaugă, într-o idee care ar putea fi una dintre cele mai inedite ale acestei mișcări:

[48] Rețineți nr. 42; o contribuție care a primit diverse denumiri în traducerile sale nes: «Arta ca tehnică», «Arta ca resursă» sau «Arta ca procedură»; în nota 34 s-a menționat acel amestec de studii ale lui ȘKLOVSKIJ, fundamental pentru înțelegerea gândirii sale, intitulat *Coarda arcului (Despre neasemănarea similarului).*

[49] Evocă din *Coarda arcului* - „Am subliniat doar la începutul nostru „Consider că nu orice sens figurat al unui cuvânt este un trop, și asta nu pentru că imaginea „se uzează". Am încercat să demonstrez că există utilizări ale cuvintelor care par imagini, metafore; de fapt, sunt utilizări care au apărut din cauza unor nevoi practice și care nu s-au regăsit niciodată printre funcțiile poetice (...) Cel mai vulgar termen tehnic, dacă este reînnoit, poate deveni poetic", *op. cit.,* p. 80.

> Arta este un mijloc de a experimenta devenirea obiectului: ceea ce este deja „făcut" nu prezintă niciun interes pentru artă [54].

Sau, cu alte cuvinte: viziunea artistică constituie o modalitate particulară de a experimenta — poate: de a accesa — proprietățile artistice ale unui obiect, care în sine este neimportantă.[55] [56].

Concentrându-se asupra poeziei, V. Șklovski subliniază aspectul articulator al limbajului, demonstrând cum versul este alcătuit din sunete cărora le lipsesc legăturile concrete cu reprezentările limbajului cotidian și care, din același motiv, ajung să configureze imagini verbale autonome.

În acest fel, arta dobândește dimensiunea specifică ce îi permite să abordeze faptul că „obiectul" artei este cel mai puțin important [lucru] . Acest lucru deschide posibilitatea includerii unor referințe largi — filosofice , sociale și politice — în creația artistică.

2.3.2.3. Analiza formalistă structurilor narative

Domeniul naratologiei este probabil unul dintre cele mai rodnice domenii ale formalismului, dacă nu în scurta perioadă de valabilitate a acestei mișcări, atunci în revizuirile ulterioare ale abordărilor sale teoretice (cum este cazul lui M. Bakhtin; vezi, mai târziu, § 10.1.2) [57].

---

[54] În *art. cit.,* p. 60.

[55] M. ASENSE SUBLINIAZĂ CĂ „problema percepției este implicită în această teorie". „Percepția lumii așa cum o face Heidegger avea să o dezvolte mulți ani mai târziu (și nimeni nu ar spune că Heidegger este un formalist): arta este responsabilă de învierea obiectului pentru percepție", p. 72.

[56] „Când examinăm limbajul poetic (...) percepem că se dezvăluie caracterul estetic „întotdeauna prin aceleași semne. Este creată în mod conștient pentru a elibera percepția de automatism. Viziunea sa reprezintă scopul creatorului și este construită artificial astfel încât percepția să se oprească la ea și să atingă maximul forței și duratei sale. Obiectul nu este perceput ca o parte a spațiului, ci, ca să spunem așa, în continuitatea sa", *art. cit.,* pp. 68-69.

[57] Merită menționată aici această observație a lui T. ALBALADEJO și F. CHICO RICO: «...este „Contribuția lor la studiul narațiunii este importantă, permițând , odată ce au fost cunoscute în spațiul occidental, dezvoltarea unui cadru teoretic foarte vast, care constituie Naratologia", în „Teoria criticii lingvistice și formale", din *Teoria criticii literare,* ed. Pedro AULLÓN DE HARO, Madrid: Trotta, 1994, pp. 175-293, p. 190.

Formaliștii au separat noțiuni precum „intriga” și „structura” sau „povestea” narativă, indicând că doar această dimensiune era demnă de analiză literară, întrucât „intriga” sau „narațiunea” se referea la materialul argumentativ pe care se baza construcția „structurii”. Cea mai semnificativă contribuție a grupului (și aici ar trebui să includem lucrările lui V. Șklovski [58] și B. Tomachevski [59]) este această noțiune de „poveste”, care ajunge să implice componente formale și, mai ales, semantice în procesul de construcție narativă (vezi mai jos, § 12.1).

În acest sens, ar trebui să includem cercetarea lui B. Eichenbaum (1918) despre modul în care „intriga” apare dintr-o combinare, mai mult sau mai puțin intenționată, a unei serii de „motive”, fără a specifica mai clar cum s-a produs această articulare. Cu toate acestea [60], diferența pe care o stabilește între „relatarea narativă” și „relatarea reprezentațională ” este utilă [61].

Tomachevskij a clarificat în continuare acest concept, indicând că „motivul ” era cea mai mică unitate în care putea fi împărțită „intriga” [62], ținând cont de

[58] Ca în „Der parodistische Roman: Sternes 'Tristram Sandy'" {1921}, în J. STRIEDTER, *Texte der russischen Formalisten, I,* Munich: W. Fink, 1969, pp. 37-122; comentat de R. SELDEN, în *La teoría literaria contemporánea* [1985], Barcelona : Ariel, 1987, p. 18-19. Adăugați la aceasta câteva lucrări din *La cuerda del arco*— „Sobre la unidad” (pp. 53-71), „Acerca de las funciones del argumento”, pp. 177-211, sau „'Mito' y 'Novela-mito'," pp. 281-314. În *Teoria de la literatura de los formalistas rusos a lui Todorov,* ed. , se găsește „La construcción de la “nouvelle” y de la novela”, pp. 127-146. Totuși, cea mai importantă contribuție a sa în domeniul naratologiei se regăsește în *Sobre la prosa,* Barcelona: Planeta , 1971, o miscelană de eseuri, dintre care merită evidențiat «El nacimiento de la novela nueva», pp. 179-227, care gravitează în jurul lui Don *Quijote.*

Literatura Teorija (1925), retipărită de A. KIRILLOFF, Letchworth: Bradda Books, 1971 și tradusă ca *Teoría de la literatura,* Madrid: Akal, 1982.

Vezi „Cum se face *paltonul* lui Gogol ”, în *Teoria literaturii formaliștilor ruși,* pp. 159-176; în această miscelanie este inclusă și lucrarea lui EICHENBAUM „Despre teoria prozei”, pp. 147-157, în care acesta abordează mecanismele constructive ale povestirii și romanului: „Romanul este o formă sincretică (...) Romanul provine din istorie, din narațiuni de călătorie; povestirea provine din anecdote”, p. 151.

„Prima [căreia îi aparține povestea lui Gogol] ne dă impresia unui discurs uniform; a doua ne lasă să întrezărim un actor care îl pronunță; narațiunea directă devine astfel un joc și nu mai este simpla combinație de glume care determină compoziția, ci un sistem de gesturi diferite și mișcări articulatorii singulare”, „Cum este făcut *paltonul lui Gogol* ”, p. 160.

„Numim intriga ansamblul de evenimente interconectate care ne sunt comunicate de-a lungul operei. Intriga ar putea fi prezentată într-un mod pragmatic, urmând ordinea naturală, adică ordinea cronologică și

afirmație sau acțiune transmisă; a mers chiar până acolo încât a făcut distincția între „motive determinate" (implicate în mod necesar în dezvoltarea acelei narațiuni, fără de care aceasta nu ar putea exista) și „motive libere" (care sugerează acțiuni secundare). În acest fel, a reușit să formuleze unul dintre cele mai curioase mecanisme cu care formaliștii au încercat să explice legătura creatorului cu realitatea din care provine sau în care se află: conceptul de „motivație", un plan care îi permitea să evalueze modul în care o „intriga" se conecta sau se distanța de lumea din jurul autorului.

> Sistemul de motive care constituie temele unei opere trebuie să prezinte o unitate estetică. Dacă motivele sau complexul de motive nu sunt suficient coordonate în cadrul operei, dacă cititorul este nemulțumit de legătura acelui complex cu opera în ansamblu, se poate spune că nu este integrat în ea (...) Din acest motiv, introducerea fiecărui motiv individual sau complex de motive trebuie justificată (motivată). Sistemul de proceduri care justifică introducerea motivelor simple sau compuse se numește motivație.[63]

- 2.3.2.4.V. Propp: morfologie din poveste

Fără nicio legătură aparentă cu această mișcare, s-ar putea plasa alături de aceste teorii pe cele ale folcloristului rus Vladimir Propp, care este de acord cu multe dintre conceptele fundamentale ale lui Șklovski și Tomașevski despre intrigă și elementele sale constitutive - adică materialele care alcătuiesc povestea. Astfel, în intervalul de timp al formalismului, lucrarea sa *Morfologia basmului popular* (O4) apare în 1928 ; în acest eseu, el aplică

„cauzalitatea evenimentelor, indiferent de modul în care acestea au fost aranjate și introduse în operă", „Tematic" {1925], *Teoria literaturii formaliștilor ruși,* pp. 199-232, p. 202.

[03] *Ibid.,* p. 213. R. SELDEN, comentând acest aspect, indică faptul că „cel mai familiar tip de «motivație» este ceea ce numim în general «realism»", *op. cit.,* p. 21; într-un fel, el nu face decât să țină cont de clasificarea lui Tomachevskij, care vorbește despre motivație compozițională, realistă și estetică. Pentru legătura acestor presupuneri formaliste cu structuralismul francez, vezi introducerea la capitolul XII.

[04] Tradusă în engleză în 1958 și în italiană în 1960. Această ediție, *Morfologia della fiaba,* include importanta recenzie pe care LÉVI-STRAUSS A DEDICAT -o cărții, cu

Folosind metode din școala finlandeză de folclor, el a reușit să determine un model amplu pentru analiza narativă; cu ajutorul acestuia, a putut stabili o serie de elemente constante, cum ar fi seriile de personaje și relațiile dintre intrigi. În combinarea acestor [relații] , Propp a găsit un fel de morfologie, care a făcut posibilă explicarea funcționării - gradele de predictibilitate, modurile de dezvoltare - a acestor basme .

Totuși, diferența dintre Propp și Șklovski constă în relația dintre „motiv" și „intriga". În timp ce Șklovski consideră că motivul este legat de structura narativă, Propp a căutat să individualizeze aceste unități minimale de conținut pentru a configura relațiile tematice care dau sens poveștii. În acest scop, el distinge între elemente variabile (de exemplu, numele personajelor, caracteristicile, atributele lor) și elemente constante, pe care le numește *funcții.*

> Ceea ce se schimbă sunt numele (și, în același timp, atributele) personajelor ; ceea ce nu se schimbă sunt acțiunile sau rolurile lor . Se poate concluziona că povestea atribuie adesea aceleași acțiuni unor personaje diferite. Aceasta este ceea ce ne permite să studiem poveștile *pe baza rolurilor personajelor (...) Prin rol, înțelegem acțiunea unui personaj definită din punctul de vedere al semnificației sale în dezvoltarea intrigii* [64]. [65] [66].

Mai mult decât motivele, aceste funcții ne permit să înțelegem cum o poveste este creată, organizată și relaționată cu alte nuclee narative de construcție similară; aceasta este a patra teză a sa:

> *Toate basmele aparțin aceluiași tip în ceea ce privește structura lor* (p. 35).

Titlul „La structure et la forme, réflexions sur une œuvre de V. Propp" este urmat de răspunsul autorului (vezi mai jos, § 11.2.1). Ediția franceză conține următoarea lucrare a folcloristului rus, *Les transformations des contes merveilleux* (vezi n. 65), plus un articol de E.M. MÉLÉTINSKI despre influența lui Propp asupra culturii occidentale (Paris: Seuil, 1970). Traducerea spaniolă se bazează pe această ediție franceză (Madrid: Fundamentos, 1971).

[65] Lucrarea sa din 1928, intitulată „Transformările basmelor ", este inclusă în *Teoria literaturii formaliștilor ruși,* pp. 177-198, bazată pe această idee crucială: „Viața reală nu poate distruge structura generală a poveștii; din ea provine materialul diferitelor substituții care apar în vechea schemă", p. 185.

[60] Vezi *Morfologia povestirii,* pp. 32-33.

Propp identifică treizeci și una de funcții cu care intenționează să rezume toate firele narative care pot fi găsite într-o narațiune de acest tip [67]și care sunt întruchipate de șapte clase de personaje care își împrumută caracterizarea dezvoltării multiple a acestor reguli [68]. Propp s-a convins că această morfologie funcțională era invariabilă în basmele populare pe care le analizase, dar nu și în ceea ce s-ar putea numi basmul literar, supus voinței creatoare a unui autor. Mai mult, pentru Propp, ordinea în care ar trebui să apară funcțiile era, de asemenea, fixă, iar potențialul lor semantic depindea de apariția celor șapte personaje - sau „sfere de acțiune" - și de dezvoltarea celor treizeci și una de funcții; acest ultim punct este cel care a primit cele mai multe critici, axate pe suprimarea sau repetarea unor funcții.

Este de înțeles, pe scurt, că aceste abordări morfologice din 1928 au fost salvate în zorii mișcării structuraliste și că au ajuns să formeze baza unor noi abordări ale genurilor narative (vezi, mai jos, § 12.1.1) [69].

2.3.25. De la istoria literaturii la genurile literare

În formulările lor ulterioare, acești teoreticieni păreau a fi interesați de evaluări globale ale fenomenului literar, legate de ordinea sa

---

[67] Astfel, de exemplu, „Detașarea" de lumea inițială căreia îi aparține eroul, „Interdicția" ca origine a obstacolelor ce trebuie depășite, „Transgresiunea " care plasează personajul în afara anumitor reguli, „Interogatoria" sau căutarea de informații care duce la obiectul urmărit, „Informația ", valorizată prin sine însuși ca situație narativă, „Înșelăciunea" sau linie de deviere de la căutarea principală etc.; *ibidem,* pp. 27-74.

[68] PROPP preferă să vorbească despre „sfere de acțiune" pentru a desemna personajele care Acestea îndeplinesc funcțiile; astfel, de exemplu, sfera de acțiune a „agresorului" include fapta rea, lupta cu eroul și urmărirea; același lucru se întâmplă și cu sferele „donatorului", „ajutorului", „prințesei"-„tatălui", „mandatarului ", „eroului" și „falsului-erou", *ibidem,* pp. 91-92. După cum se poate înțelege, această diviziune tipologică a fost utilizată ulterior în multiple abordări naratologice (cea mai cunoscută fiind cea a lui Greimas: § 12.2.1).

[69] M. ASENSI NE AMINTEȘTE DEJA că valoarea acestei *Morfologii* se datorează „recepției pe care o are „A fost obținută în anii șaizeci în structuralismul francez (...), ceea ce face ca această scurtă carte să fie unul dintre cele mai semnificative antecedente ale structuralismului aplicat narațiunii", p. 91.

a materialelor observate și comportamentul genetic al textelor analizate.

Scopul principal a fost de a stabili fiabilitatea științifică a unei „istorii a literaturii" care să explice funcționarea operelor individuale și să abordeze semnificațiile lor operaționale. Tynyanov - inițial (1927) [70]și mai târziu împreună cu Jakobson în 1928 [71]- a considerat că istoria literară ar trebui să țină cont în primul rând de înlocuirea sistemelor, deoarece operele și literatura însăși constituie modele supuse variațiilor istorice și sociale, care aduc schimbări și modificări în abordările funcționale ale acestor opere. Literatura trebuie să corespundă vieții sociale a fiecărui moment istoric, excluzând din aceste relații trăsăturile psihologice ale autorului și variațiile comportamentului și vieții sale în general. După cum conchide Tynyanov:

> Studiul evoluției literare ar trebui să pornească de la seria literară la seriile corelative învecinate, nu la cele mai îndepărtate, oricât de importante ar fi acestea. Studiul *evoluției literare* nu exclude semnificația dominantă a principalilor factori sociali. Dimpotrivă, numai în acest cadru poate fi pe deplin clarificată semnificația. Stabilirea directă a influenței principalilor factori sociali înlocuiește studiul *evoluției literare* cu cel al *modificării* și denaturării operelor literare [72].

În ceea ce privește noțiunea de gen literar, aceasta este legată de funcția diferențiatoare cu care pot fi analizate operele literare. După cum indică Tomachevskij, trebuie luată în considerare o diferențiere naturală, atunci când - elementele care caracterizează opera dezvăluie o afinitate ușoară; o diferențiere socială, dacă identitatea provine din sensul pe care textele îl dobândesc în procesul lor de receptare; sau o diferențiere istorică, care explică amprenta pe care opera - prin respingere sau imitație - a dobândit-o de-a lungul timpului [73]. În acest fel, pot fi stabilite trăsăturile particulare ale funcționării textuale, care sunt simultan trăsături ale genului literar. Aceste trăsături sunt asociate cu evaluările de „deviere" sau „înstrăinare", determinate în alte opere de către grup, și permit

[70] „Despre evoluția literară", în *Teoria literaturii formaliștilor ruși,* pp. 89-101.
[71] «Probleme ale studiilor literare și lingvistice», *ibidem,* pp. 103-105.
[72] În *art. cit.,* p. roi.
[73] În «Temática», *art. cit.,* p. 228-232.

, în special, separarea domeniilor prozei și versurilor. Un gen prioritizează trăsăturile dominante, pe care le combină și le articulează în funcție de interesul autorului pentru metodele compoziționale pe care le știe influente în contextul în care scrie și pe care le-a putut extrage dintr-o serie literară, relevante mai ales pentru structurile sale tematice. În orice caz, nu se poate articula o noțiune globală de gen literar, ci mai degrabă una particulară, aplicabilă fiecărei epoci, așa cum subliniază el în lucrarea sa *Teoria literaturii.*

> Genurile trăiesc și se dezvoltă (...) Cauza care a dat naștere genului poate dispărea, caracteristicile sale fundamentale se pot schimba încet, dar genul continuă să trăiască *genetic,* adică în virtutea unei orientări naturale, a obiceiului care duce la adăugarea de noi opere la genurile existente. Genul cunoaște o evoluție, uneori chiar o revoluție bruscă (p. 212).

Astfel, sunt rezumate principalele abordări formaliste, care aveau să fie explorate ulterior de alte perspective critice . În cele din urmă, să luăm în considerare reflecția lui B. Eichenbaum asupra valorii „Teoriei «metodei formale»", deoarece aceasta conține multe dintre influențele incipiente ale acestei mișcări asupra teoriei literare a secolului XX:

> Metoda formală a atras atenția asupra acestei științe [științe literare], care a devenit o problemă actuală, nu datorită particularităților sale metodologice, ci datorită atitudinii sale față de interpretarea și studiul artei. În operele formaliștilor au fost evidențiate în mod clar anumite principii care contraziceau tradiții și axiomele aparent stabile ale științei literare și ale esteticii în general. Datorită acestei precizii a principiilor, distanța care separă problemele particulare ale științei literare de problemele generale ale esteticii a fost redusă considerabil (p. 23).

Structuralism ceh

Prin complementaritate logică, cadrul teoretic și principiile principale ale formalismului rus au fost asimilate de Cercul Lingvistic de la Praga, care, sub patronajul lui V. Mathesius, și-a ținut prima întâlnire în 1926. [74]Jakobson a fost legătura dintre aceste două sfere culturale, întrucât se afla în exil la Praga din 1920, cufundat în cercetări lingvistice care, într-un fel, au oferit fundamentul dezvoltării noțiunilor poetice pe care le schița din 1919. Astfel, de exemplu, progresele în studiul fonologiei...

[74] JAKOBSON își amintește acest lucru în „În căutarea unui model al mijloacelor și scopurilor limbajului în lingvistica europeană între cele două războaie": „Cercul Lingvistic din Praga, fondat în 1926 de clarvăzătorul savant ceh Vilém Mathesius, a luat ca model o organizație avangardistă anterioară, compusă din tineri cercetători ruși, Cercul Lingvistic din Moscova", în *Eseuri noi de lingvistică generală, Mexic: Siglo XXI, 1976, p. 329. M.* ASENSI adaugă : „La toate acestea trebuie adăugat că întâlnirile acestei societăți intelectuale au fost un punct de întâlnire nu numai pentru lingviști și teoreticieni literari, ci și, urmând modelul rusesc din anii precedenți, pentru unii dintre reprezentanții avangardei poetice cehe, precum V. Nezval, K. Teige și L. Vancura", *Istoria teoriei literaturii . Volumul II,* p. 105.

El a apelat la o analiză unică a versurilor cehe, cu care a demonstrat coexistența , în limbă, a sunetelor semnificative și nesemnificative (aplicarea distincției dintre „sunet" și „fonem" [75]). El le-a transmis fonologilor cehi — Trnka, Havránek, Rypka — necesitatea de a lega studiile lingvistice și literare în același cadru, astfel încât, atunci când Mukarovsky, Trubetzkoy, Bogatirev sau R. Wellek li s-au alăturat, terenul era deja suficient de fertil pentru a genera noi perspective de analiză, apărute din cooperarea acestor domenii diferite ale cunoașterii: în acest fel, se afirmă fundamentele unei lingvistici structurale (căreia îi vor împrumuta concepte Edmund Husserl, Karl Bühler și Ferdinand Saussure) și, odată cu aceste perspective, se promovează o nouă abordare — semiotică — a limbajului poetic, care, decenii mai târziu, va influența în mod notabil așa-numitele teorii ale recepției (vezi, mai jos, § 15.1.1). Totuși, trebuie ținut minte că formaliștii și lingviștii cehi au împărtășit unele surse comune care le-au permis să stabilească poziții similare pentru a aborda aceleași probleme [76]; acesta este cazul cu amprenta pe care *Filosofia artei a lui Broder Christiansen* (1909) o lasă asupra lui Shklovskij (în special , convingerea că obiectul estetic posedă o structură variabilă, generând percepții diferite) și asupra unor reprezentanți ai acestui grup [77].

---

[75] teoriilor lui TRUBETZKOY și lucrării sale *Principiile fonologiei,* respingând noțiunea de prosodie acustică și propunând, în schimb, prosodia fonologică. Vezi «Was ist Poesie», în W.-D. STEMPEL, *Texte der russischen Formalisten II,* München: W. Fink, 1972, pp. 393-418.

[76] M. RODRÍGUEZ PEQUEÑO SUBLINIAZĂ: „Școala literară cehă a avut norocul să „depășind limitele formalismului, profitând de realizările sale și proiectând cercetările sale teoretico-literare în domenii mai largi", *Teoria literaturii slave,* p. 37.

[77] Informații globale despre acest grup pot fi găsite, în ordine alfabetică de autori, în *El Círculo de Praga* {1972}, ed. de Joan A. ARGENTE, Barcelo na: Anagrama, 1980; J. FONTAINE, *El Círculo Lingüístico de Praga* [1974], Madrid: Gredos, 1980; Frantisek W. GALAN, *Structuri istorice: proiectul Școlii de la Praga, 1928-1946,* Austin: University of Texas Press, 1984; *Un lector al Școlii de la Praga despre estetică, structură literară și stil,* ed. Paul L. GARVIN , Washington: Georgetown Univ. Press, 1964; *Lecturi în poetica rusă: perspective formaliste și structuraliste,* ed. de Ladislav MATEJKA și Krystyna Po-MORSKA, Cambridge: MIT Press, 1971; *Școala de la Praga: scrieri selectate, 1929-1946 ,* ed. de Peter STEINER, Austin: University of Texas Press, 1982; *Școala de la Praga și moștenirea sa: în Lingvistică, literatură, semiotică, folclor și arte,* ed. de Y. TOBIN, Amsterdam: Philadelphia, J. Benjamins, 1988; René WELLEK, *Teoria literară și estetica Școlii de la Praga,* Ann Arbor: Departamentul de Limbi și Literatură Slavă, Universitatea din Michigan, 1969.

Primele rezultate comune au fost prezentate la Primul Congres al Filologilor Slavi, desfășurat la Praga în 1929; acolo Mukarovsky și-a ținut prelegerea „Despre poetica contemporană" și acolo au fost schițate Tezele Cercului, în una dintre acestea, a treia, în secțiunea sa *c,* „Despre limbajul poetic" [?78] , a schițat o abordare valoroasă a problemei limbajului literar, după ce a criticat lipsa de cunoștințe lingvistice a istoricilor literari, pe lângă faptul că a subliniat necesitatea descrierii acestui limbaj poetic în mod sincron; atunci când este evidențiată valoarea autonomă a semnului, toate nivelurile sistemului lingvistic sunt alterate, funcționarea sa în limbajul cotidian; utilizarea pragmatică este cea care îi conferă propriile valori autonome:

> Mijloacele de expresie grupate pe aceste niveluri, și relațiile reciproce existente între ele și cu tendința de a se automatiza în limbajul comunicării, tind dimpotrivă să se actualizeze în limbajul poetic (p. 38).

O actualizare care trebuie evidențiată în cadrul structurii căreia îi aparține lucrarea:

> Opera poetică este o structură funcțională, iar diferitele elemente nu pot fi înțelese în afara relației lor cu întregul. Elemente obiectiv identice pot prelua funcții absolut diferite în structuri diverse (p. 39).

Dezvoltarea ideilor prezentate pornește din moștenirea formalistă și a fost poate inspirată direct de R. Jakobson: astfel, considerația că limbajul poetic evidențiază valoarea autonomă a semnului, plus principiul dezautomatizării prin care textele literare dobândesc funcții și reînnoiesc procedurile lingvistice, inclusiv, desigur, valoarea - acordată ritmului ca element de bază în organizarea versurilor.

Astfel, în 1929, sferele limbajului poetic și ale limbajului standard erau clar distinse.[78] [79]Această circumstanță pro-

---

[78] Vezi „Teza din 1929", pubi, inițial în *Travaux du Cercle linguistique de Pra gue,* I (1929), trad. în spaniolă: M. [a] Inés CHAMORRO, *Cercul Lingvistic din Praga. Teza din 1929,* Madrid: Alberto Corazón, 1970, pp. 37-44.

[79] HAVRÁNEK ar trebui considerată punctul central al acestei dezvoltări . 1932, intitulat, în versiunea sa în limba engleză, „The Functional Differentiation of the Standard Language", în PL GARVIN, ed., *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style,* Washington: George University Press, 1964, pp. 3-16, unde afirmă că limbajul poetic și funcția sa estetică se disting prin posedarea unui plan semantic multivalent și complex.

Acesta încurajează deja dezvoltarea de proiecte specifice în fiecare dintre aceste dimensiuni .

3.1. Funcția estetică: J. Mukarovsky

J. Mukarovsky, critic și teoretician al literaturii, este unul dintre cei mai activi membri ai Cercului Lingvistic Praghez; în studiile sale inițiale, a urmat tezele lui B. Havránek („Diferențierea funcțională a limbii standard", 1932) plus postulatele lui J. Tynyanov conform cărora este imposibil să studiezi textul în sine; de aici, abordarea sa semiologică a fenomenului literar, cu care intenționează să analizeze comportamentul faptului artistic ca semn, ca structură și ca valoare [80].

3.1.1 . Analiza semiologică a artei

Baza rezidă în limbajul standard și în abaterile cu care limbajul poetic își alterează norma, cu scopul de a evidenția planul expresiei, nu de a facilita vreo comunicare. Astfel, în lucrarea sa din 1934 [81], „Arta ca fapt semiologic", bazată pe premise saussuriene, Mukarovsky definește semnul ca un compozit dintr-un simbol (sau semnificant) extern și conținut (sau semnificat), indicând faptul că opera de artă dobândește sens doar prin actul receptării sale.

[80] Iată cum REZUMĂ EVA LE GRAND LUCRURILE: „Pentru el, structura generează însăși semnificația „o operă. În același timp, el subliniază dubla funcție semiologică a oricărei opere artistice: ca semn autonom și ca semn comunicațional. Ulterior, a elaborat conceptul de gest semantic, adică „gestul" prin care artistul alege în mod intenționat elementele operei sale și le face să convergă într-o singură unitate semnificativă", „Muka rovsky, Jan", *Enciclopedia teoriei literare contemporane. Abordări, cercetători, termeni,* pp. 430-431, p. 430.

[81] Recogido en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte* [1975I, ed. de Jordi LLOVET, Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 35-43; cito por *Poétique,* 3 (1970), 387-392.

El consideră că acest „sens” (pe care îl numește „obiect estetic”) are o valoare mai mare decât „semnificantul” (adică „artefactul”), deoarece este ceea ce permite acestuia din urmă să existe în conștiința privitorului. Prin urmare, atunci când contextul social și cultural în care există această operă de artă se schimbă, artefactul nu va mai fi văzut din aceleași perspective și va produce noi obiecte estetice sau, cu alte cuvinte, noi semnificații [82]. Procesul de transformare a semnului crește dacă artefactul a fost configurat cu suficientă complexitate și varietate pentru a facilita această dimensiune interpretativă plurală [83].

Mukarovsky avertizează că viziunile individuale și particulare asupra actului artistic sunt insuficiente pentru a constitui un obiect estetic; acesta din urmă trebuie să rezulte din suma acestor perspective, dintr-o viziune abstractă care, în cele din urmă, definește chiar grupul care îl creează, și nu realitatea căreia opera de artă i se presupune că îi este îndatorată. Se cuvine meritului acestui cercetător că subliniază valoarea metaforică a semnului artistic [84].

ar- ; 3.1.2. Domeniul funcțional al artei

Considerarea funcțională a obiectului artistic este una dintre moștenirile majore ale structuralismului ceh față de celelalte teorii ale literaturii, deoarece implică o nouă concepție a operei ca structură, în care relațiile componentelor cu întregul și invers sunt puse în evidență.

Mukarovsky pornește de la funcția comunicativă, întrucât opera este compusă din cuvinte care exprimă sentimente și descriu situații, pe lângă funcția autonomă pe care opera o posedă în sine. Aceasta

[82] Vezi Miroslav CERVENKA, „Despre artefact în literatură” [1989], în *Criterios* (Havana), 28 (1991), 115-133.

[83] Aceasta este baza a ceea ce el numește „funcție comunicativă”, o caracteristică a „arte tematice”; în acest caz, sensul este transmis de obiectul estetic în sine, „dar are, printre componentele acestui obiect, un purtător privilegiat care funcționează ca o axă de cristalizare a puterii comunicative difuze a celorlalte componente: acesta este subiectul lucrării”, P- [39]

[M] Vezi Thomas WINNER, „Jan Mukarovsky: Începuturile esteticii structurale și semiotice”, în *Limbaj, literatură și semnificație. I: Probleme ale teoriei literare,* ed. de John ODMARK, Amsterdam: John Benjamins BV, 1979, pp. 1-34-

Acest set de idei formează baza definiției „funcției estetice ” pe care a formulat-o în 1935 în „Funcție, normă și valoare estetică ca fapte sociale”, unde subliniază relația dinamică pe care arta o menține cu societatea căreia i se adresează. Funcția estetică este o forță care, în mișcare constantă, transformă gradele de percepție ale aceleiași opere; nu este o categorie statică ce servește la analiza textului în sine, pe baza valorii inerente cu care acesta ar fi putut fi creat. Pe scurt, potențialul estetic se află în afara obiectului de artă.

Mukarovsky avertizează că o operă poate fi creată în condiții obiective de recepție, care trebuie, fără îndoială, luate în considerare, dar care sunt destinate să dispară, să se „subiectiveze” într-un proces de schimbare socială. Prin urmare, evaluarea estetică este supusă dezvoltării societății, iar interpretarea corectă a operei depinde, în mare măsură, de aceste variații ale condițiilor de recepție.

> Valorile extra-estetice în artă nu sunt, așadar, o chestiune care ține doar de opera de artă în sine, ci și de privitor. În mod firesc, privitorul abordează opera cu propriul sistem de valori, cu propria poziție față de realitate. Se întâmplă foarte frecvent, și chiar aproape întotdeauna, ca o parte, uneori o parte considerabilă, din valorile percepute de privitor în opera de artă să fie în contradicție cu sistemul valabil pentru același privitor (p. 95).

Pe scurt, funcția estetică explică modul în care obiectul estetic se dezvoltă în cadrul unui sistem de norme (istorice și, prin urmare , culturale) care dă naștere unor valori artistice, care se suprapun, ca semne diverse, operei de artă în progresia sa diacronică. Funcția estetică ne permite să concretizăm – și să înțelegem – forța sau energia pe care opera, ca semn, o dobândește pe măsură ce trece prin diferite contexte interpretative.

Ideile prezentate generează o nouă concepție asupra „normei”. Există două tipuri de norme: cele stabilite de tradiție (care servesc la evaluarea anumitor aspecte ale expresiei artistice) și cele care apar, ca abateri, din interiorul creației artistice însăși sau, cu [85]

[85] De asemenea, în *Scrieri despre estetica și semiotica artei,* pp. 44-121.

alte cuvinte, din însăși constituția acestei funcții estetice. Nu este surprinzător faptul că artistul încalcă sau modifică „normele" tradiției, condus de propriile noțiuni artistice unice, care decurg din procesul său creativ și din receptarea sa estetică personală [86].

Obiectul estetic este determinat de fiecare generație sau grup de receptori, fără ca, în această constituție, să existe o bază clară de obiectivitate; prin urmare, valoarea estetică nu poate avea decât un caracter potențial [87].

> Există o idee crucială în acest sens:
> Putem judeca, așadar, că valoarea independentă a unui artefact artistic va fi cu atât mai mare cu cât mai numeros este setul de valori extraestetice pe care artefactul reușește să le atragă și cu cât mai puternic este dinamismul cu care știe să guverneze relația reciprocă dintre acestea, toate acestea fără a ține cont de schimbările calitative în funcție de fiecare epocă (p. 98) -

Mai presus de toate, pentru că această poziție — criticată ulterior de R. Wellek [88]— a devenit calea care avea să conducă, în 1938, în cadrul celui de-al Patrulea Congres Internațional al Lingviștilor (Copenhaga), la formularea „Desemnării poetice și a funcției estetice a limbajului [89]". Primul dintre aceste concepte se referă la dimensiunea calității poetice care apare într-un text, caracterizată prin posedarea unei funcții estetice dominante; această desemnare poetică nu se remarcă nici prin noutatea sa, nici prin natura sa figurativă, întrucât este supusă prevederilor normei estetice care guvernează textul respectiv. Orice sintagmă, orice cuvânt, dintr-o operă literară, trăiește înconjurat de semnificațiile altor cuvinte, care țes în jurul său o rețea semantică ce îi conferă sens în textul respectiv. Mukarovsky, așadar, atrage atenția asupra valorii contextuale care modelează interioritatea unei opere literare.

---

[86] lucrărilor ulterioare ale lui HR TAUSS (vezi, așadar, & ic.2.1).

[7] După cum subliniază JM POZUELO YVANCOS, «Mukarovsky extrage noțiunea de *valoare* din idealismul acronic și o face compatibilă cu realizarea normelor istorico-culturale care îi afectează pe cititori și critici și ajung să determine sensul lecturii și interpretării lor», *Teoria limbajului literar,* op. cit., p. 113.

[88] În lucrarea sa *Discriminări: concepte suplimentare de critică,* New Haven-Londra: Yale Editura Universitară, 1970, p. 291.

[89] Folosesc versiunea din *Poétique,* 3 (1970), 392-398; acestea sunt idei care au convergut, deja în 1942, în «Locul funcției estetice printre alte funcții», *ob. cit.,* pp. 122-138.

Mukarovsky completează modelul relațional al funcțiilor limbajului (reprezentative, apelative și expresive) al lui K. Bühler cu o a patra funcție, pe care o numește funcția estetică. Această funcție explică utilizările non-practice ale limbajului, adică utilizările care decurg din autonomia pe care obiectele estetice o dobândesc în - funcția lor semnificantă. Mukarovsky – prefigurând relațiile cu care Jakobson va caracteriza funcția poetică – avertizează asupra valorilor poetice pe care le pot atinge celelalte funcții „practice" ale limbajului și, dimpotrivă, indică faptul că funcția estetică poate fi regăsită și în procesele comunicative pragmatice, fără intenție literară. Astfel, își încheie studiul:

> Funcția estetică, ca una dintre cele patru funcții esențiale ale limbajului, este potențial prezentă în fiecare manifestare lingvistică (...) Slăbirea relației denominațiunii poetice cu realitatea arătată imediat de fiecare semn particular este echilibrată de facultatea pe care opera poetică o datorează aceleiași slăbiri și care trebuie să intre, ca denominațiune globală, în relație cu întregul univers, așa cum se reflectă în experiența de viață a subiectului receptor sau emițător (p. 398).

■ e» 3.1.3. Conceptul de structură

Mukarovsky a reluat valoarea acestui concept în 1940, în articolul său „Structuralismul în estetică și știința literară " , [90]recuperând noțiuni anterioare precum obiectul estetic sau funcția estetică însăși, pentru a afirma că, într-o structură, toate părțile semnifică, mai întâi, în sine și, în al doilea rând, în raport cu întregul căruia îi aparțin, fără a putea fi extrapolate în alte contexte sau cadre de relații. Prin urmare, el poate vorbi despre „caracterul energetic și dinamic" al structurii, motivat de multiplele conexiuni pe care componentele unui întreg le mențin între ele și care fac ca acea structură, ca întreg, să fie în mișcare constantă (aceeași mișcare care anterior îi permitea să vorbească despre schimbări ale „obiectelor estetice").

[90] Enztrtr *y Semiología,* ed. de S. MARTÍN FIZ, Madrid: Alberto Corazón, 1971, p. 31-73-

În acest punct, Mukarovsky se aliniază pozițiilor lui Tynyanov și Jakobson pentru a explica faptul că istoria literaturii nu ar trebui să permită doar studiul imanent al textelor în sine, ci ar trebui să favorizeze și analiza seriilor literare, care formează cadre ce explică liniile de evoluție constituite de opoziția sau complementaritatea acestor opere cu contextele cărora li se adresează și în care dobândesc semnificații precise. Orice schimbare care se produce într-o structură literară este determinată de transformări exterioare care, atunci când sunt asimilate de obiectul estetic, devin parte a aceleiași structuri.

> Dinamica întregului structural se relevă prin faptul că aceste funcții singulare și relațiile lor reciproce sunt supuse unor transformări permanente datorită caracterului lor energetic. În consecință, structura ca întreg se află într-o mișcare neîncetată, în opoziție cu o totalitate sumativă, care este distrusă printr-o transformare (p. 47).

Mukarovsky nu crede, așadar, că structura presupune un sistem autonom; el preferă să o conceapă ca pe un proces de relații diacronice, bazat pe transformările istorice și sociale manifestate , fundamental, de grupurile care recepționează aceste opere, provocând schimbările ulterioare în acestea.

Factorii constructivi ai operei includ nu doar gusturile individuale ale cititorilor (întotdeauna legate de o subiectivitate foarte greu de analizat), ci și valorile generate de o comunitate, perceptibile în răspunsurile la textele pe care le primesc. Abordările subiective relevate prin citirea unui text trebuie, în orice caz, să fie legate de semnificantul (adică de „artefactul") pe care textul îl reprezintă . ^[9]

Poate că cea mai singulară contribuție a lui Mukarovsky la teoria literară constă în coerența gândirii sale, întrucât tocmai aceste noțiuni despre conceptul de structură provin din tezele sale inițiale (1932) despre funcționarea poetică a limbajului, descrisă ca „actualizare" a seriilor lingvistice. Prin urmare, Mukarovsky poate sublinia că o structură constă din elemente actualizate și elemente

[9] M. Asensi : «De fapt, în procesul de lectură se verifică și se sancționează valoarea estetică a fiecărei opere artistice», p. 123.

neactualizate, formând astfel cadrele care permit explicarea comportamentului funcțional al operelor literare.

3.2. Intenționalitatea textuală: R. Ingarden

Cam în aceeași perioadă în care Mukarovsky articula primele formulări ale limbajului literar, Roman Ingarden schița un sistem complex pentru a explica funcționarea generală a operei literare. Există numeroase puncte de contact între acești doi teoreticieni, în măsura în care împărtășesc un cadru de gândire similar: cel al filosofiei germane (în special Heidegger, precum și influența lui Husserl), ceea ce i-a determinat să se confrunte cu pozitivismul. La Ingarden, cadrul fenomenologiei dă sens fiecărei părți a sistemului său analitic [91]- lucru care nu este admisibil în cazul lui Mukarovsky, datorită distincției sale dintre „artefact" și „obiect estetic", care a devenit punctul central al majorității cercetărilor sale ulterioare.

Ingarden, care conturează și el aceeași diferențiere (dimensiunea materială și estetică a operei de artă), preferă să se concentreze asupra primei pentru a investiga relația pe care cititorul o întreține cu opera, prin exercițiul de concreție pe care îl reprezintă lectura textului (în această poziție, o nouă cale ar trebui văzută deschisă pentru Școala de la Constance —§ 15.1.2— pentru a formula unele dintre cele mai bune teze ale sale).

Gândirea lui Ingarden se bazează pe evaluarea operei literare ca obiect intenționat și heteronom, ceea ce o face independentă atât de obiectivitățile reale, cât și de cele ideale, întrucât este direct legată de un act concret al conștiinței.

Ingarden a schițat o teorie curioasă în patru straturi pentru a analiza natura operei literare: primul ar fi cel al rădăcinii materiale a operei și ar corespunde cuvintelor și sunetelor pe care se bazează.

---

[92] Esbozado ya en 1930, en su rito literarische Kunstwerk , cuya 3. ª ed (1965) se traduce en *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature,* Evanston, Northwestern University Press, 1973 [trad, portugués: Lisboa: Fundakição C.1999}. De 1937 er *Cognição do Trabalho Literário da Arte,* Evanston: Northwestern Univ. Press, 1973.

Al doilea strat, cel al unităților semnificative, îl susține pe al treilea, cel al obiectelor reprezentate, care la rândul lor trimit la al patrulea, corespunzător aspectelor schematizate sau lumii imaginilor. Aceste patru straturi alcătuiesc ceea ce Ingarden numește „structura schematică", o rețea de relații pe care cititorul trebuie să o completeze prin asumarea setului de valori și propoziții conținute în text. În această „structură schematică", există obiecte reale, care determină o singură interpretare, alături de alte obiecte nedefinite, care trebuie completate sau completate de cititor. Subiectivitatea cititorului este relevantă în această dimensiune, aspect respins de Mukarovsky, care a preferat să valorifice opera pe baza semnificațiilor (transformărilor) sale istorice și sociale. Pentru Ingarden, după cum vom vedea, este adevărat contrariul: opera literară poate fi considerată în sine, ca o entitate statică și artistică. Și nu este vorba despre faptul că Ingarden urmărește să pătrundă în subiectivitatea cititorului, ci mai degrabă despre faptul că intenționează să o pună în relație cu obiectivitățile heteronome pe care le reprezintă structurile textuale:

> Opera literară, ca atare, este o formațiune pur intențională a cărei sursă se află în actele creative de conștiință ale autorului său și al cărei fundament fizic este textul scris sau un alt mediu fizic capabil de reproducere (cum ar fi o bandă magnetică). În virtutea naturii duale a limbajului său, opera este accesibilă și reproductibilă intersubiectiv, devenind astfel un obiect intersubiectiv, intențional , relativ la o comunitate de cititori. În acest fel, nu este un fenomen psihologic, ci mai degrabă transcende toate experiențele de conștiință, atât ale autorului, cât și ale cititorului [92].

Aceasta este principala diferență dintre postulatele sale și cele ale formalistilor și structuraliștilor cehi: Ingarden consideră că este posibil să percepem și să descriem condițiile în care se realizează natura estetică a unei opere de artă, ca fapt material. Merită reamintit faptul că Mukarovsky abandonează această abordare pentru a se concentra asupra dinamismului care înconjoară opera literară și a sistemelor în care aceasta converge ca semn.

În orice caz, va depinde de semiotica sovietică — și mai precis de I. Lotman: § 10.2.1 — să găsească relația dintre viziunea dinamică

[92] Vezi „Concreție și reconstrucție", în *Estetica recepției,* ed. de R. WARNING {1979}, Madrid: Visor, 1989, pp. 35-53; citat la p. 36.

mica operei de artă (Mukarovsky) și comportamentul acesteia ca entitate statică (Ingarden).

3.3. Un rezumat: F. Vodicka

Felix Vodicka, un discipol al lui Mukarovsky, a asimilat unele dintre ideile acestuia pentru a modifica aspecte ale teoriilor lui R. Ingarden, în special necesitatea contextualizării operei de artă într-o rețea de semne [93]. Vodicka a acordat o importanță capitală realității istorice cu care se confruntă textul și „impactului" pe care aceste opoziții îl au asupra creației literare [94]. Vodicka a propus o istorie a literaturii care să descrie receptarea și utilizarea specifică a operelor literare. Pentru a realiza acest lucru, a respins teza lui Ingarden despre „concretizarea ideală", înlocuind-o cu noțiunea de „concretizare reală" pentru a descrie valoarea pe care textul o dobândește în rețeaua de semne cărora li se adresează.

O istorie a literaturii de acest gen trebuie să țină cont de patru procese. În primul rând, normele literare ale unei perioade trebuie reconstruite prin considerațiile critice ale cititorilor acelui timp istoric specific sau prin reflecțiile literare pe care operele în sine le transmit. În al doilea rând, valorile acelei perioade trebuie descrise, stabilind o ierarhie între ele; această procedură ne va permite să identificăm operele care nu au fost acceptate de publicul lor țintă, probabil din cauza influenței grupurilor de presiune (un cerc literar, o editură) care ar trebui identificate. În al treilea rând, eficacitatea estetică a unei opere poate fi apoi studiată luând în considerare încălcările sau acceptările normelor acelui timp istoric pe care le face textul.

> Toate aceste sarcini sectoriale sunt conectate și interconectate . Nu este vorba, desigur, de înregistrarea faptelor legate de sarcinile menționate, ci mai degrabă de investigarea tendințelor de bază ale procesului evolutiv (...) prin urmare, este necesară o analiză atentă a istoriei.

[93] A se vedea *Die Struktur der Literarischen Entwicklung,* Munchen: Fink, 1976.
[94] Acesta este titlul uneia dintre lucrările sale traduse: „Istoria impactului „Opera literară" {1964}, *în Lingvistică formală și critică literară,* Madrid: Alberto Corazón, 1971, pp. 49-61.

Literarul va evita generalizările care nu iau în considerare articularea complexă a normei literare” [6].

În cele din urmă, în al patrulea rând, trebuie analizată sfera influenței pe care o exercită o operă atât în domeniul literar, cât și în cel extraliterar; un text poate afecta comportamentul unui cititor sau al unui anumit grup. După cum se poate ghici, teoria lui Vodicka deschide deja calea pentru contribuțiile pe care Jauss și Iser le aduc la ceea ce este cunoscut sub numele de estetică a recepției.

În concluzie, cele două contribuții fundamentale ale structuralismului ceh la studiile teoriei literare sunt legate de concepția semiotică a artei și de tratamentul funcțional al limbajului poetic.[95] [96].

[95] Vezi „Estetica receptării operelor literare”, în *Estetica recepției,* ed. cit., pp. 55-62; idei și citat la p. 57.

[96] José Domínguez Caparros afirmă: „Relevanța acestor abordări este surprinzătoare”. „Teorii ale Școlii de la Praga în tot ceea ce ține de limbajul literar. Când citești lucrările produse în acel cerc în anii 1930 și le compari cu abundentele discuții din anii 1960 privind natura limbajului literar, ai sentimentul că abordările funcționaliste nu au fost depășite, nici în claritatea expunerii, nici în puterea lor explicativă cu privire la particularitățile limbajului literar”, *Teoria literaturii,* Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Ateces, 2002, p. 253

Critică

Mai mult decât o mișcare, „Noua Critică" reprezintă o atitudine critică; adică nu are o bază lingvistică, cu reflecții asupra valorii limbajului literar, ci mai degrabă apare dintr-o confruntare cu critica jurnalistică ce se dezvolta în Statele Unite în primele decenii ale secolului al XX-lea (de natură impresionistă, în stilul scriitorului britanic Walter Pater).

Ideea explorării diferitelor abordări ale operelor literare a apărut în universitățile din sudul Statelor Unite în jurul anilor 1930 și s-a consolidat în eseul lui John C. Ransom din 1941, care a dat grupului numele definitiv: *Noua Critică.* În acesta, el a propus o nouă analiză a operelor lui L.A. Richards, Y. Winters și T.S. Eliot. Ransom a fost profesor la Universitatea Vanderbilt, unde l-a întâlnit pe Allen Tate, colaborator la revista *Fugitivul.* Printre elevii săi s-a numărat și Cleanth Brooks, de care sunt adesea legate numele lui Robert Penn Warren și Kenneth Burke. *Filosofia formei literare a lui Burke* (tot din 1941) poate fi considerată o încercare de a îmbina critica marxistă cu aceste noi considerații.

Zece ani mai târziu, **Limbajul ca gest* (1952*) de R.P. Blackmur încheie aceste abordări .

4=i. Atitudini și trăsături comune

Caracterul sudist al acestor critici este evident în perspectiva lor conservatoare, uneori reacționară, care i-a pus în contradicție cu progresele pe care critica marxistă le realizase în Statele Unite. Nu se poate vorbi despre un program comun între ei; au împărtășit sfere de lucru - departamentele de literatură ale universităților americane - și rețele de influență exercitate de teoreticieni semantici precum L.A. Richards - autorul lucrărilor * *Principiile criticii literare * (1924) și *Critica practică** (1929) - și W. Empson - care publicase **Șapte tipuri de ambiguitate ** [97](1930). [98] [99]—, la care trebuie adăugate contribuțiile

[97] Studii generale în ordine alfabetică: Vítor Manuel de AGUIAR E SILVA, *Teoria din literatură,* „XIV. El *New Criticism",* Madrid: Gredos, 1972, pp. 413-433; Manuel ASENSI, „Capitolul 3. Teoria literară în SUA în perioada 1900-1950", în Istoria *teoriei literare (secolul XX-anii șaptezeci). Volumul II.* Valencia: Tirant lo Blanch, 2003, pp. 135-194; Chris BALDICK, *Critică și teorie literară, 1890 până în prezent,* Londra: Longmans, 1996; Art BERMAN, *De la noua critică la deconstrucție. Receptarea structuralismului și poststructuralismului,* Urbana și Chicago: Univ. of Illinois Press, 1988; RP BLACKMUR, *Noua critică în Statele Unite,* Folcroft, Pa.: Folcroft Library Editions, 1975; K. COHEN, „«Noua critică» în Statele Unite (1935-1950)", în *Poetics,* io (1972), 217-243; José DOMÍNGUEZ CAPARROS, *Teoría de la literatura,* Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramon Areces, 2002, pp. 257-259; Franz GÜNTHNER, „Le *New Criticism" (Noua critică),* en *Langue Française (Limba franceză),* 7 (1970), 96-101; Mark JANKOVICH, *Politica culturală a noii critici,* Cambridge: Cambridge University Press, 1993; Jitendra Na rayan PATNAIK, *Estetica noii critici,* New Delhi: Intellectual Pub. House, 1982; D. ROBEY, „Anglo-American New Criticism" (Noua critică anglo-americană), în *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction (Teoria literară modernă. O introducere comparativă),* eds. A. JEFFERSON și D. ROBEY, The End of the Day (SFÂRȘITUL zilei): Batsford Academic and Educational, 1989, pp. 73-91; William J. SPURLINE și Michael FISCHER, *Noua critică și teoria literară contemporană: conexiuni și continuități,* New York-Londra: Garland Publishing Inc., 1995; Josef SZILI, «Noua critică», în *Literatura și interpretarea sa,* ed. Lajos NYIRO, Haga-New York: Mouton, 1979, pp. 125-141; Ewa M. THOMPSON, *Formalismul rusesc și noua critică anglo-americană; o analiză comparativă,* Haga: Mouton, 1971; Thomas D. YOUNG, ed., *Noua critică și după,* Charlottesville: University of Virginia Press, 1976; R. WELLEK, *Istoria criticii moderne (1750-1950)* {1986}, Madrid: Gredos, 1988, pp. 217-238.

[98] Versiunea spaniolă: *Lecturay crítica (Practicalcriticism),* Barcelona: Seix Barral, 1967.

[99] Tradus în italiană: *Sette tipi di ambiguità,* Torino: Einaudi, 1965.

poeților englezi și americani — Thomas S. Eliot, Thomas E. Hulme și Ezra Pound — ale căror reflecții asupra realității poetice și asupra modurilor sale constructive constituie pentru profesorii din sud un material de primă mână pe care să își bazeze teoriile [100].

4.1.1. Thomas E. Hulme

Antiromantismul, de exemplu, pare să provină din poziția intransigentă a lui Thomas E. Hulme (care a murit în 1917), un apărător fervent al tradiționalismului și, prin urmare, un dușman al extremismului individualist al romanticilor. Spre deosebire de dezordinea și haosul acestor autori, el a pledat pentru moduri estetice asemănătoare neoclasicismului, pentru a imagina o lume ordonată, disciplinată și măsurată în care spiritul ar putea atinge licăriri de perfecțiune. Preocupat de incertitudinile inerente naturii limbajului, Hulme a apreciat metodele descriptive care au permis o înțelegere intelectuală a obiectului poetic [101].

LM 4.1.2. Thomas S. Eliot

Thomas S. Eliot (1888-1965) a moștenit unele dintre aceste poziții și a conceput poezia ca pe o metodă de depersonalizare, ca pe un tărâm în care poetul trebuie să-și nege sinele interior, viața personală; emoțiile și sentimentele trebuie să fie străine procesului de creație artistică, care trebuie să manifeste în esență realitatea spirituală a creatorului, detașată de dimensiunea lor materială. Eliot exprimă o respingere conștientă a valorilor greșite ale timpului său, izvorând din disperarea chinuitoare a romanului său * *Țara pustie* *. din 1922. Spre deosebire de Hulme, Eliot nu a găsit nici raționalismul secolului al XVIII-lea , nici sentimentele esteticii romantice de vreo utilitate. În poezie, trebuie realizată o unitate fermă între intelect și sentiment.

[100] Aspect studiat de Brian LEE, „ *Noua critică* și limbajul „Poezie", în *Eseuri despre stil și limbă, Abordări lingvistice și critice ale stilului literar,* ed. R. FOWLER, Londra/Henley: Routledge și Kegan Paul, 1966, pp. 29-52.

[101] Ideile sale apar postum în *Speculations,* New York: Harcourt, Brace și companie, 1924, o carte de care s-a ocupat prietenul său H. READ. Hulme a murit în Franța în timpul războiului.

Teza lui Eliot conform căreia o poezie este un organism posedător de o viață interioară, revelată doar în analiza sensului său, perceptibilă în modul în care materialele sale sunt organizate pentru a da naștere acelui set de date, este crucială; poezia nu constă într-o etalare liberă a sentimentelor sau emoțiilor, ci într-un proces de depersonalizare, prin care poetul reușește să transcendă imaginile ființei sale, pornind de la acest paradox:

> Aș spune că poetul se simte, în primul rând, chinuit de nevoia de a scrie o poezie (...) Și ce este această experiență pe care poetul o arde de dorința de a o comunica? Până când devine poezie, ea poate fi atât de diferită de experiența originală încât va fi cu greu de recunoscut. „Experiența" poate fi rezultatul unei fuziuni de sentimente atât de numeroase și atât de obscure în originile lor, încât, chiar dacă ar avea loc comunicarea, poetul abia ar fi conștient de ceea ce comunică; iar ceea ce trebuie comunicat nu exista înainte ca poezia să fie terminată. Comunicarea nu explică poezia . [103]

În domeniul interpretării, Eliot a propus teoria „ corelativului obiectiv", unde, în urma unui comentariu la *Hamlet,* concepe opera ca o structură autonomă al cărei sens poate fi apreciat și înțeles doar de critic, singurul care poate diferenția între poezia bună și cea proastă; sarcina acestuia constă în a găsi acel „corelat" al emoției pe care artistul o folosește și a-l „obiectiva", cu metode descriptive , astfel încât cititorul să o poată asimila. De asemenea, el este preocupat de determinarea limitelor la care trebuie să respecte activitatea critică.

> Nu-mi pot aminti toate acele circumstanțe sau reconstitui toate condițiile în care am scris; cu atât mai puțin ar putea un viitor critic al operei mele să aibă cunoștință despre ele sau, dacă le-ar cunoaște, să le înțeleagă; nici, chiar dacă le-ar cunoaște și le-ar înțelege, nu ar găsi în eseurile mele același interes pe care l-au avut pentru cei care, la prima lor apariție, le-au citit cu simpatie. Nu există critică literară care să poată stârni mai mult decât curiozitatea într-o generație ulterioară, dacă nu continuă să fie utilă în sine acelor generații pentru valoarea sa intrinsecă, independent de circumstanțele istorice . ^{[104}

Yo

[103] Vezi lucrările sale **Funcția poeziei și Funcția criticii* * {1933], trad. Jaime GIL DE BIEDMA [1955], Barcelona: Seix Barral, 1968, p. 148.

[104] Vezi eseul său * *Critica criticului și alte scrieri*,* trad. Manuel RIVAS CORRAL, Madrid : Alianza, 1967, p. 17.

Aceasta este valoarea esențială pe care „noii critici" i-o datorează lui Eliot — din analiza operei sale poetice: Ransom — și pe care o extind până la punctul de a concepe o istorie literară bazată pe operă, nu pe autor, dedicată analizei structurii verbale, pe care se bazează textul, și detașată de alte preocupări de natură impresionistă.

■ 4.1.3. Ivor A. Richards

După cum am menționat deja, criticii americani datorează suportul lingvistic – singurul – pe care își bazează teoriile semanticistului I.A. Richards (1893–1969). Rețineți că această abordare va conduce analiza de la aspectele semantice la aspectele concrete ale limbajului poetic , permițând incursiuni în ceea ce vor fi numite unitățile minimale ale structurilor verbale ale operei literare respective. Richards s-a preocupat de trasarea fundamentelor lingvistice ale acestui limbaj literar, distinct de limbajul științific, prin diferența dintre limbajul referențial și cel emoțional . Această dimensiune poetică a limbajului este pusă în joc de multiplele semnificații cu care apar cuvintele în structura poemului, ducând la fenomenul că această semnificație specială a poeziei nu poate fi valorizată decât dintr-o perspectivă „contextuală" – cea a poemului în ansamblu.[102] [103]Pentru a evita posibile abateri de la semnificațiile pe care textul ar trebui să le elibereze, Richards recomandă o metodă de critică extrem de „practică" [104], care necesită o „lectură atentă" *{lectură atentă }* care îl ghidează pe cititor spre chiar centrul operei literare, distanțându -l de circumstanțele biografice ale autorului.

Totuși, în afară de aceste contribuții, este important de clarificat faptul că I. A. Richards își bazează doctrina estetică pe un psihologism pe care „noii critici" nu vor fi dispuși să-l împărtășească și cu atât mai puțin colegii săi.

---

[102] Lucrarea sa *„Fundamentele criticii literare"* [1924], Buenos Aires, poate fi consultată: Huemul, 1976. Vezi, de asemenea, nr. 3.

[103] Vezi, de exemplu, lucrarea sa „Proces poetic și analiză literară", în Th. SEBEOK, ed., *Stil în limbaj,* Massachusetts: The MIT Press, 1964, pp. 9-23; nu a fost inclus în traducerea spaniolă a acestor lucrări: *Estilo del lenguaje,* Madrid : Cátedra, 1974.

[104] Acestea sunt concepte pe care le formulează în lucrarea sa *Lectură și critică,* Barcelona: Seix Barral, 1967.

retipărită sub titlul de *Crítica práctica,* Madrid: Visor, 1991, plus originalul din 1929: *Critică practică: un studiu al judecății literare.*

/O Richards, de exemplu, nu crede că pot exista categorii obiective – cum ar fi ritmul sau intriga – într-o operă poetică, exact opusul a ceea ce criticii americani se vor strădui să găsească.

- K 4.1.4. William Empson

În cele din urmă, W. Empson (1906-1984), un adept al lui Richards, a profitat de distincția făcută de Richards între funcțiile referențiale și cele emotive pentru a dezvolta o metodă analitică bazată pe fenomenul ambiguității poetice. Această metodă a permis evaluarea densității semnificative pe care o ating cuvintele în cadrul unei poezii. Cuvintele erau concepute ca nuclee de conotație, referindu-se la criza unei epoci și la transformarea valorilor sale sociale.

Rețineți, așadar, că această dispunere plurală și eterogenă a influențelor și perspectivelor (poezie, filosofia limbajului, critică lingvistică) este cea care face ca „noii critici" să nu poată obține o coerență unificatoare în metodele lor de analiză și că, în mare măsură, acestea duc la contradicții și ambiguități, din care rămâne doar propunerea unei teorii, cărora critica americană le datorează deschiderea - și eliminarea - unor noi forme de gândire [105].

Erorile criticii extrinseci

Fără a stabili un sistem clar de analiză, „noii critici" au condus o reacție atât împotriva criticilor istoriciști, preocupați

4.2.

[105] COHEN rezumă lucrurile astfel : „Valorile absolute pe care le-au urmărit *noii critici* au fost constant puse sub semnul întrebării de diferite forme de pozitivism (adevărata lor bête noire). De aici și obiceiul lor de a sublinia diferențele dintre poezie și știință. Una dintre principalele lor ținte a fost freudianismul și tot ceea ce se putea aplica literaturii în psihologia behavioristă și psihologia adâncimii", *art. cit.,* p. 223.

de analiza valorilor exterioare ale operei, cât și împotriva criticilor impresioniști, convinși că pot pătrunde în lumea interioară a autorului. Aceștia au identificat patru erori de exprimare împotriva acestora, care, într-un fel, deveniseră fundamentul operei lor critice.

În primul rând, W.K. Wimsatt și M.C. Beardsley au avertizat împotriva „erorii intenționate", adică a riscului de a confunda poemul cu circumstanțele care ar fi putut fi la originea sa. Criticul ar putea încerca să reconstruiască această rețea de factori preliminari creației poetice și să o facă criteriul pentru investigația sa poetică. Aceasta ar autoriza ancheta psihologică asupra poemului, permițând ca biografia autorului să fie valorizată ca un factor esențial pentru înțelegerea textului. Acest proces ar duce la relativism, pe o linie cunoscută în filosofie sub numele de „eroare genetică [106]". Este important, însă, de menționat că acestea sunt tocmai abordările care vor fi adoptate de ceea ce este numită pe bună dreptate „stilistică genetică" (adică, autorizând studiul psihologic al autorilor ca o componentă a dezvoltării critice).

În al doilea rând, se demontează „eroarea afectivă", care constă în confuzia poemului cu „rezultatele" pe care acesta ar trebui să le provoace cititorului ; aceasta este cea mai sigură modalitate de a construi o critică subiectivă și impresionistă, deoarece valorizează modurile particulare — întotdeauna arbitrare — cu care cititorii au reacționat la texte; conform „noilor critici", în acest fel, s-au format tipare critice care au ținut cont de „personal" (fără a lua în considerare niciun suport lingvistic, ci doar de aspectele emoționale pe care le-a produs opera) sau de „istoric" (formulând o viziune abstractă asupra gusturilor ipotetice care ar trebui să corespundă cu cele ale unei anumite epoci) [107].

În al treilea rând , aceasta indică „eroarea imitației și a formei expresive ", adică convingerea că poemul este o reproducere fidelă a experiențelor și sentimentelor autorului ; în această poziție, există o reacție împotriva unora dintre experimentele avangardiste care au conceput poezia ca o eliberare a psihologiei creatorului , astfel încât orice limbaj - chiar și limbajul haotic - ar manifesta realitatea spiritului.

---

[106] Vezi *Iconul verbal: Studii despre semnificația poeziei,* Lexington: Universitatea din Kentucky Press, 1954 (primele două eseuri în colaborare cu Monroe C. BEARDSLEY).

[107] În orice caz, în afară de aceste avertismente, alte mișcări critice (vezi capitolele XIV și XV) va apăra receptorul ca un canal de analiză a operei, ridicând noi perspective asupra înțelegerii textului respectiv.

 poetic; „noii critici" nu admit că poemul apare ca o imitație directă a unui fenomen interior sau a unui obiect exterior observat de poet; ei atrag atenția, în acest fel, asupra seriei de transformări pe care, după creație, creatorul operei literare le poate pune în joc [108].

În cele din urmă, și în al patrulea rând, există o luptă împotriva „erorii comunicării " sau, cu alte cuvinte, împotriva tendinței criticilor de a vedea în poezii anumite ideologii sau doctrine care trebuie dezvăluite prin analizele lor. Relația poemului cu „adevărul" său nu trebuie distorsionată, ceea ce implică darea unui nou sens diviziunii clasice dintre conținut și formă, conform căreia valoarea esențială a cunoașterii critice nu ar trebui să afecteze mesajul textului, în ceea ce s-ar putea numi și „parafrază" textuală. În acest sens, „noii critici" se bazează pe faptul că limbajul literar are utilizări diferite de cele ale limbajului științific; pentru început, dimensiunile comunicative ale acestor moduri expresive nu sunt aceleași, deoarece limbajul literar folosește o rețea de semnificații multiple, pe care se bazează valorile ambiguității lingvistice [109].

4.3. Modele ale unei critici teoretice

După ce au clarificat calea critică, prin semnalarea acestor patru erori, „noii critici" își orientează munca către studiul textului literar în sine, în ceea ce s-ar putea numi un proces de „critică intrinsecă", prin tehnici de analiză ghidate de procesul menționat anterior de *lectură* atentă a textelor.

De remarcat că respingerea criticii impresioniste a avut ca scop crearea unei critici obiective, excluzând reacțiile personale (cele ale criticului și ale autorului, desigur); prin urmare,

„„ WK. WIMSATT, «Manipularea obiectului: acces ontologic», în *Critică contemporană,* ed. de M. BRADBURY și D. PALMER, Madrid: Cátedra, 1974, pp. 73-98.

[109] Două sinteze bune ale acestor „erori inexacte", în K. COHEN, *art. cit.,* pp. 223-227 și M. ASENSI, *oh. cit.,* pp. 150-159.

Ransom indică faptul că critica trebuie să fie „ontologică", adică trebuie să considere opera literară ca un model de forțe organizate, de elemente ierarhice , unde fiecare componentă este conectată la celelalte, într-o relație din care apar o serie de tensiuni, care determină eficacitatea comunicativă a textului respectiv.

În acest fel, distincția banală dintre conținut și formă a căpătat o nouă orientare; departe de utilizările parafratice ale criticilor istoricişti, primatul formei asupra mesajului este acum în joc; realitatea formală este cea care dă sens intrigii ideilor ce pot proveni dintr-un text, iar acea formă este cea care configurează un singur sens, mai valoros decât cel dezvăluit de o simplă și superficială indicație a argumentului operei.

Prin urmare, noțiunea de structură are prioritate față de orice altă abordare a analizei. Sarcina criticii trebuie să fie de a promova descoperirea structurii din spatele fiecărui text, ceea ce Cleanth Brooks numea primatul schemei (sau *modelului) fundamental* al fiecărei poezii. Tocmai atenția acordată evaluării structurale a textului face posibilă analiza intrinsecă a acelei opere, întrucât în cadrul acestei structuri trebuie dezvăluite semnele - relațiile lor, posibilitățile lor de conectare - și sensul polivalent care reiese din ele; aceste aspecte nu pot fi încredințate - amintiți-vă - subiectivității cititorului.

Prin urmare, trebuie, printr-o judecată obiectivă[110] Se poate realiza [111]o *structură* - *discernabilă* a textului, de care depind valorile estetice ce pot fi cunoscute; aici își dobândesc adevăratul sens evaluările și interpretările trăsăturilor formale și unde, în același timp, se pot găsi planuri și abordări cu care să se configureze analiza concretă a textului: conotații, puncte de vedere și jocul de semnificații din poem (C. Brooks" [4]), care nu va avea nimic de-a face cu o critică subiectivă (în care exegetul ajunge să fie prins în sine), ci mai degrabă cu o evaluare obiectivă ce ne permite să înțelegem unele dintre modurile în care se realizează poemul. Astfel, de exemplu, conotațiile derivate din rețeaua de cuvinte care alcătuiește poemul indică spre punctele de vedere înscrise în acel text; astfel de perspective trasează axa semnificativă care...

[110]Cea adusă prin depășirea celor patru erori menționate mai sus.

[111] Vezi lucrarea sa „Limbajul paradoxului", în *Limbajul poeziei* [1942], Princeton: Princeton University Press, 1972, pp. 37-61.

74 ne permite să apreciem conținutul real (întotdeauna formal) al textului analizat . În orice caz, este clar că, pentru „noii critici", sensul unui text se dezvăluie în complexitatea perspectivelor pe care le poate genera cititorului, deoarece acesta le-a adăpostit anterior în interior. Prin urmare, trebuie evitată parafrazarea și trebuie acordată atenție contextului care modelează structura poemului; acestea sunt mecanismele pe care analiza critică trebuie să le dezvăluie.

Este adevărat că acești autori nu au putut stabili un sistem unic de analiză; nici nu au intenționat să o facă, convinși fiind că fiecare operă literară posedă o structură unică și că fiecare trebuie evaluată folosind metode diferite. Cu toate acestea, ei au insistat asupra necesității efectuării unei „lecturi critice" prin evaluarea tehnicilor poetice care să ghideze înțelegerea textului. Ceea ce doreau să evite cu orice preț era ca criticul să acționeze exclusiv pe baza intuiției; dimpotrivă, criticul trebuia să fie bine echipat cu cunoștințele și metodele criticii.

4.3.1. Cunoașterea completă a poemului

Ordinea de acțiune a acestei dimensiuni critice este inductivă, pornind de la cele mai mici unități și îndreptându-se spre perspective mai largi ale cunoașterii poetice. Pe baza ambiguităților relevate de analiza denotațiilor și conotațiilor cuvintelor [115]și rezolvate în cadrul acestei rețele complexe de tensiuni și forțe semnificative, sunt examinate funcțiile anumitor categorii gramaticale, întrucât de acestea depind imaginile și valorile literare care pot apărea într-o operă. Într-adevăr, una dintre realizările „noilor critici" în domeniul limbajului poetic privește tratamentul acordat metaforei ca mecanism de semnalizare a semnelor și simbolurilor.

[1.5 După cum] rezumă AGUIAR E SILVA , «Alien Tate consideră, de asemenea, *obiectul* poetic ca un ansamblu organic rezultat din *extensie,* elementul conceptual și denotativ al poemului, și din *intenție,* elementul conotativ, tensiunea poemului fiind depășirea, unificarea acestor doi factori», *Teoria literaturii,* op. cit., p. 426.

pe care poemul o pune în joc (în conformitate cu cercetarea promovată de L.A. Richards" [6]).

O analiză microscopică de acest gen trebuie să se extindă la tot felul de proceduri legate de dimensiunea contextuală promovată de operă: examinarea elementelor retorice (cu accent special pe jocurile de cuvinte sau pe valorile de care depinde ironia), evaluarea axelor ritmice și a factorilor de armonie din text și determinarea regulilor de structurare a poemului (paralelisme, corelații, simetrii, contraste). Poezia își are originea în confruntarea diferitelor niveluri de sens pe care aceste structuri formale le generează, în incongruențele cu care sunt încălcate legile logice ale limbajului referențial.

Acestea sunt metode orientate în primul rând către textul poetic, al cărui ton, ambiguitate și simbolism constituie domenii de o importanță deosebită pentru dezvăluirea unei înțelegeri complete a poemului. Într-adevăr, de nenumărate ori, scopul este de a elimina orice abordare extrinsecă a textului, pentru a stabili fundamentele care permit absorbția sensului general al poemului, a unității sale organice. Abia după ce această operațiune a fost efectuată, unii dintre „noii critici" iau în considerare posibilitatea de a recurge la anumite niveluri de critică extrinsecă, cum ar fi biografia autorului, care poate fi într-adevăr luată în considerare în raport cu textele, dar niciodată invers.7

« 4.3.2. Analiza prozei

Evaluarea prozei este mai complexă, lipsindu-i resursele formale pe care să se bazeze evaluarea critică. Pentru Cleanth Brooks, textele în proză posedă o metodă explicită și directă de expunere sau articulare comunicativă de care poezia lipsește" [8], care se manifestă doar-

[116] GÜNTHNER subliniază : „Numeroase observații, cum ar fi, îl disting
Între o metaforă a simțului și o metaforă a emoției, relația dintre emoție și simț, funcțiile limbajului figurat, precum și observațiile privind problemele predării literaturii vor fi discutate în continuare în „ *Noua critică", art. cit.,* p. 98.

[117] Vezi, în acest sens, A. PORQUERAS MAYO, «Noua critică» a lui Yvor Winters»,
în *Istoria și structura operei literare,* Madrid: CSIC, 1971, pp. 57-63.

[118] „Ironia sa ca principiu al structurii" poate fi văzută în *Literary opinion in America.*
Eseuri care ilustrează statutul, metodele și problemele criticii în Statele Unite

Își transmite intențiile semnificative prin metode indirecte, cum ar fi metafora , simbolurile sau miturile. Se pare chiar că proza, în opera unor „noi critici" precum W.K. Wimsatt Jr., abordează limbajul non-literar datorită primatului naturii logice a semnificațiilor sale. Într-un fel, respingerea metodelor critice bazate pe parafrază a afectat evaluarea operelor în proză, tocmai datorită ușurinței cu care aceste texte puteau fi rezumate, conferind structura lor logică și rațională creării unor schițe simple de idei.

Prin urmare, „noii critici" se concentrează în primul rând asupra principiilor - implicate în compunerea unui roman sau a unei piese de teatru; acolo este posibil să se evalueze punctele de vedere de care depinde articularea textului, sau planurile care alcătuiesc structura intrigii, sau metodele pe care se bazează caracterizarea personajelor, sau, pe scurt, principiile care guvernează construcția și evoluția temelor.

Totuși, în niciun caz nu se schițează o evaluare microscopică de tipul celei oferite de poezii, deși scopul nu este de a delimita căile prin care poate fi înțeleasă semnificația generală a textului. În mod similar, într-un text în proză, factorii „structurii logice" la care aderă pot fi contopiți cu principiile „texturii locale" care au fost realizate în opera respectivă.

4.3.3. Istorie literară

Atenția acordată analizei intrinseci a textului anulează orice alt tip de incursiune metodologică, inclusiv dezvoltarea normală pe care ar fi putut-o realiza construirea unei istorii literare.

Inițial, pentru „noii critici", istoria literară era echivalentă cu ordonarea factorilor criticii extrinseci împotriva cărora reacționau (abordări biografice, istoricitate, parafrază). Aceștia căutau să elibereze opera literară de „condiția" sa istorică pentru a o considera așa cum era în sine. Aceasta nu implica abolirea cunoașterii istorice, ci mai degrabă distanțarea ei de dimensiunea cronologică cu care aceste texte erau ordonate și situate într-un anumit cadru.

Statele în secolul al XX-lea, ed. de Morton D. ZABEL, Gloucester, Massachusetts: Peter Smith, 1968 [2], II, pp. 729-741.

axe de dată care nu explicau nimic despre valorile pe care le purtau în construcția lor [119].

Prin urmare, s-a făcut o selecție ghidată de preferințele estetice ale unor poeți-critici precum T.S. Eliot, căruia îi datorăm recuperarea unei mari părți din poezia metafizică engleză. Pentru Eliot, istoria literaturii nu descrie distanțe, ci mai degrabă determină proceduri de interrelaționare între texte, într-un dialog permanent între operele literare, formulând un principiu care stă la baza metodelor de bază ale literaturii comparate. Este evident că această idee poate fi aplicată domeniului expresiei poetice, dar mai puțin celui al prozei sau al scrierii dramatice. Prin urmare, așa cum s-a indicat deja, lumea poeziei este unul dintre domeniile privilegiate de analiză pentru „noii critici".

Totuși, această poziție, ce-i drept extremă, s-a atenuat în timp, pe măsură ce a apărut nevoia de a stabili „contexte" bazate pe structura poeziilor analizate. Aceasta a devenit calea prin care unii teoreticieni au dezvoltat noi abordări ale istoricității literare [120]. Chiar și alți autori, precum Cleanth Brooks, au acceptat în cele din urmă informațiile pe care istoria le oferă pentru înțelegerea dimensiunii (intrinseci) a poemului.

4.4. Școala din Chicago

Unul dintre cele mai negative aspecte ale metodelor „Noii Critici" afectează dezvoltarea și cunoașterea genurilor literare, categorii care sunt complet ignorate datorită dimensiunii istorice și extrinseci a formulărilor lor.

[119] M. ASENSI REZUMĂ: „ELE NU neagă rolul fundamental pe care îl poate avea istoria".
„ca antecedent și determinant al unei opere literare, dar afirmă că legătura pe care o stabilim între condițiile istorice din care a apărut un text și textul în sine trebuie stabilită din prezentul unei lecturi critice, ceea ce înseamnă că, de fapt, această lectură critică precede relația dintre istorie și literatură", p. 159.

[120] Vezi „Istoria literară" de R. WELLEK și A. WARREN, în lucrarea lor clasică *Teoria literară* [1948, trad. 1952, cu prolog de D. ALONSO], Madrid: Gredos, 1985, pp. 303-323 , unde subliniază că „o epocă nu este un tip sau o clasă, ci o secțiune de timp definită de un sistem de norme care este inserat în procesul istoric și nu poate fi detașat de acesta", p. 319.

Ca răspuns la acești critici intransigenți, a apărut un curent de neo-aristotelism , centrat pe Universitatea din Chicago [121]. Inițial, aceștia au fost de acord cu „noii critici" în ceea ce privește tratamentul intrinsec care ar trebui acordat textelor, deși au apreciat mai mult determinarea metodelor de formalizare textuală cu ajutorul cărora să se construiască o nouă viziune asupra teoriei și criticii literare. Principalul ideolog al acestei mișcări a fost Ronald S. Crane, care a compilat în lucrarea sa * *Critics and Criticism: Ancient and Modern** (1952) [122]diversele opinii care, de-a lungul anilor 1940, fuseseră formate de critici precum W.R. Keast, Norman MacLean, Elder Oison și Bernard Weinberg. Aceștia împărtășeau un interes comun în a considera critica ca o metodă de abordare a filosofiei și a științelor umaniste în general.

Aristotel, prin recuperarea liniilor esențiale ale *Poeticii sale,* a alimentat idei pentru construirea unui nou model teoretic de analiză. Crane a apreciat *Poetica* ca pe o adevărată invitație – poate cea mai bună pe care critica ar fi putut-o oferi vreodată – de a concepe structuri ale cunoașterii literare, bazate pe ipoteze sau instrumente inductive, care să permită o evaluare a modului în care a avut loc construcția structurii poetice, stabilind o nouă noțiune de critică literară, relevantă pentru fenomenul creativității artistice.

> Vom înțelege prin critică literară orice discurs rațional despre opere literare de ficțiune, ale cărui afirmații sunt în esență afirmații despre operele în sine și adecvate caracterului lor de producții artistice [123].

[121] Studii specifice dedicate acestei mișcări: Javier GARCÍA RODRÍ GUEZ, „Spre o retorică neoaristotelică: Școala din Chicago", în *Castilla. Estudios de Literatura,* 18 (1993), 89–97, plus *Școala din Chicago: Istorie și poetică,* Madrid: Arco/Libros, 1998, și, mai presus de toate, compilația sa Neo -*Aristotelicii din Chicago,* cu un prolog de Wayne C. BOOTH, Madrid: Arco/Libros, 2000; E. VIVAS, „Neo-Aristotelicii din Chicago" [1953], în *Transacțiunea artistică și eseuri despre teoria literaturii,* Columbus: Ohio State University Press, 1963, pp. 243–259; W. WATSON, *Arhitectonica sensului: Fundamentele noului pluralism* [1985], Chicago: The University of Chicago Press, 1993; D. YNDURÁIN, „Școala din Chicago ", în *Introducere în metodologia literară,* Madrid: SGEL, 1979, pp. 66-69.

[122] În Chicago: The University of Chicago Press, 1952; cu versiune prescurtată: *Critici și Critică: Eseuri despre metodă,* Chicago: Phoenix Books, 1957 și 1960.

[123] În «Istorie *versus* critică în studiul literaturii» [1967], în *Neoaristoté- Chicago lics,* pp. 39-65, p. 50.

Critica nu are nicio legătură cu simplul fenomen al „ aprecierii literare”, în care sunt implicate intuiția imaginativă și senzorială; această cunoaștere, chiar dacă este bogată și intensă, nu oferă un grad suficient de înțelegere a operelor literare ca produse artistice; prin urmare, Crane consideră că căutarea personalității autorilor în textele lor aparține psihologiei, căutarea spiritului epocii istoriei sau sociologiei, căutarea unei ideologii morale eticii, iar căutarea unei verificări a propriei ființe a cititorului autobiografiei, pentru a indica:

> Critica literară, așa cum o înțelegem noi, nu este nimic din toate acestea; este pur și simplu studiul riguros, în același timp analitic și evaluativ, al operelor literare ca opere de artă (p. 51).

Prin urmare, autorii Școlii de la Chicago au căutat să reconstruiască o Estetică, mai degrabă decât să descrie proceduri specifice de analiză a textelor . Ei nu credeau că este posibilă o metodologie unică și preferau pluralitatea perspectivelor care puteau apărea din gândirea critică - cea a lui Aristotel - pe care încercau să o recupereze cu orice preț [124]. O piatră de temelie a acestei noi viziuni asupra fenomenului literar avea să fie tratamentul acordat genurilor, ca cadre organice pentru construcția literară, și accentul reînnoit pus pe unitatea operei [125].

Concepte precum „fabulă”, „imitație”, „personaj” sau „gând” sunt considerate de o valoare enormă pentru înțelegerea textului în întregime, străină acum de viziunea fragmentară cu care „noii critici” au studiat

[124] este analiza vârstnicului Olson , „Introducere în poetică” {1952}, unde subliniază: „pluralismul, luând în considerare atât doctrina, cât și metoda, menține posibilitatea unei pluralități de formulări ale adevărului și a procedurilor filosofice; pe scurt, a unei pluralități de filosofii valide”, în *Chicago Neo-Aristotelians,* pp. 111-143, p. 113.

[2>] „ Mai presus de toate, cele dramatice, așa cum subliniază însuși Crane , bazându-și raționamentul pe *Poetica lui Aristotel* : „Astfel, poezia și formele poeziei sunt considerațiile fundamentale în tratarea aristotelică a operei dramatice (...) Acum, pentru Aristotel, poezia este, în sensul cel mai specific, arta de a construi un întreg al cărui material este limbajul folosit singur sau înfrumusețat cu metrică și muzică și a cărui formă de organizare este modelul unui fel de acțiune sau pasiune umană care, ca atare, poate fi făcută plauzibilă și eficientă emoțional pentru noi în cuvintele și ritmul operei complete”, „Varieties of Dramatic Criticism” [1967], în *Neo-Aristotelians of Chicago,* pp. 147-171, p. 157.

al 8-lea

texte, crezând totodată că toate ar putea funcționa în același mod. Toate aceste linii de gândire converg și într-o analiză a programelor educaționale ale universităților americane [126].

[126] J. GARCÍA RODRÍGUEZ SPECIFICĂ: „Acest plan pluralist a fost legat de un plan de reînnoire, reorganizare și inovare pedagogică în programele de învățământ ale Universității din Chicago, care a ajuns să fie extins și aplicat în multe alte locuri", *Neo-Aristotelians of Chicago,* p. 25. Crucială, de exemplu, a fost diferența pe care Crane o stabilește între „critica literară" și „istoria literaturii", subordonând-o pe aceasta din urmă primei.

Originea stilisticii moderne: stilistica descriptivă

Romantismul, printre alte moșteniri, a orientat studiile literare spre domeniul stilului, rupând cu normele retoricii ca unic instrument de judecată a valorii unei opere date; această disciplină clasică avea să fie retrogradată într-o poziție marginală în cunoașterea literaturii , [127] creând, în secolul al XIX-lea, două canale de analiză literară care au determinat cele două mișcări care, în acest secol, aveau să coexiste: pe de o parte, abordarea istoricistă (susținută în primul rând de progresul gramaticii istorice), pe de altă parte, viziunea existențialistă, care considera că opera literară ar trebui să reflecte experiența indivizilor.128 Această lume interioară este cea care se manifestă-

Acest proces a continuat până la mijlocul secolului al XX-lea, când studiile retorice au cunoscut o reevaluare (vezi capitolul XVII MAI JOS). Este demn de remarcat, totuși, că unii autori, precum Alicia Yllera , consideră renașterea retoricii ca fiind nimic mai mult decât o formă de „stilistică gramaticală și retorică ” (în *Estilística, poética y semiotica literaria,* op. cit., pp. 14-17). Vezi și abordarea lui Roberto FERNANDEZ RETAMAR, *Idea de la estilística* [1958], Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1976, pp. 22-24.

Vezi Serge DOUBROVSKY, «Critică și existență», în *Căile actuale ale criticii* [1967], Barcelona: Planeta, 1969, pp. 173-189, unde este trasată linia care duce de la Valéry și Mallarmé la Blanchot și Sartre.

fiesto a través dei *stil,* como expresie lingüística que es del pensamiento [129].

Astfel, această nouă orientare în cadrul științelor umaniste, cunoscută sub numele de Stilistică, a prins contur , centrată pe expresia lingvistică ce caracterizează o operă, un autor sau o perioadă [130]. Prin urmare, până la începutul secolului al XX-lea, când lingvistica și-a dobândit statutul de știință, Stilistica nu și-a dobândit forma definitivă. Acest lucru a coincis, de altfel , cu dezvoltarea teoriilor formaliste rusești, cu care a fost în mare parte de acord, în ciuda lipsei de comunicare dintre susținătorii lor. Luați în considerare, de exemplu, respingerea lor comună a pozitivismului din secolul al XIX-lea și abandonarea abordării istoriciste utilizate pentru organizarea datelor și faptelor literare. Formaliștii și susținătorii Stilisticii au fost de acord în scopul lor de a valoriza obiectul poetic pentru calitățile sale inerente, existențialiste, așa cum s-a sugerat anterior [131].

Inițial, au avut tendința de a se distinge două școli de gândire, inspirate de valorile lingvistice care au intrat în joc în primul deceniu al

5.1. Clases de Estilística

[129] Aceasta este linia de analiză stabilită de Humboldt, care a văzut în limbaj un *ergon* și o *energeia,* adică o putere creatoare cu care este posibil să exprimi o experiență a realității. „Idealismul lingvistic german a subliniat ideea, prezentă la Humboldt, a limbajului ca proces, ca *energeia* , ” ca și creație”, în JM [către] POZUELO YVANCOS, *Teoria limbajului literar,* ob. cit., p. 22-23.

[130] José M. [a.] PAZ GAGO subliniază granițele neclare ale primelor momente ale acestui tendință: «Sub denumirea de Stilistică au fost grupate nenumărate lucrări de cele mai diverse orientări și tendințe, astfel încât a devenit un alt *capsulă* în care a încăput aproape totul: de la studii de retorică, precepte tradiționale sau manuale despre arta scrisului, la texte de teorie lingvistică, comentarii de texte literare sau monografii despre opere și scriitori orientați din cele mai variate perspective metodologice: estetica idealistă, naratologia sau semiotica textuală», *Stilistică ,* Madrid: Síntesis, 1993, p. 15.

[131] MA GARRIDO GALLARDO A SUBLINIAT ACEST LUCRU: «Astfel, specificitatea Stilisticii Ca disciplină lingvistică, pare să presupună noțiunea de „limbaj poetic”. Concepția existenței sale ca funcție autonomă se datorează în mare măsură formalismului rus”, vezi „Prezentul și viitorul stilisticii”, *în Revista Española de Lingüística,* 4:1 (1974), 207-218; citat la p. 210.

Secolul XX [132]. Astfel, vorbim despre o „școală idealistă germană", legată de fenomenele lingvistice observate de Humboldt și continuate de Wundt și Schuchard, susținători ai unei concepții pur individuale asupra limbajului; scopul era dezvoltarea ideii de *energeia,* adică luarea în considerare a puterii creative a limbajului; succesori ai acestei linii de gândire ar fi K. Vossler și L. Spitzer, bazați pe teoriile estetice ale lui B. Croce. Pe de altă parte, distincția saussuriană dintre *langue* și *parole este utilizată* pentru a muta accentul acestor studii de la stilurile individuale la cele colective , punând accentul pe o viziune globală și analitică asupra faptelor analizate. Aceasta este ceea ce ne-a permis să vorbim despre o „stilistică a expresiei" (descriptivă, cu scopul de a valoriza stilul ca plan al gândirii colective) versus o „stilistică a individului" (de orientare genetică și care concepe stilul ca întruchipare a gândirii individului, care, la rândul său, își obține fundamentul în realitatea colectivă) [133].

Totuși, această clasificare pare insuficientă, având în vedere pluralitatea perspectivelor care apar atunci când se abordează stilul literar [134]. Acceptând, așadar, diviziunea lui Guiraud, este recomandabil să o completăm cu o nouă orientare, care, într-un fel, le sintetizează pe cele două deja menționate. Cadrul rezultat ar fi următorul:

i) *Stilistica descriptivă.* Dezvoltată în principal în Franța. Se bazează pe concepția lui Saussure despre limbaj ca sistem. Este stilistica pe care Charles Bally și discipolii săi au folosit-o ca mijloc de înțelegere a operelor literare. Poate fi numită și stilistica expresiei sau a limbajului.

---

[132] Dincolo de aceste tendințe, volumul lui Helmut HATZFELD ESTE FUNDAMENTAL. *Bibliografie critică a noii stilistici (aplicată la literaturile romanice),* Madrid: Gredos, 1955, în care comentează și cataloghează 2045 de studii de cea mai diversă natură, deși cu numitorul comun de a fi studii despre „stil".

[133] Vezi Pierre GUIRAUD, *Ea Stylistique* {1954I, Paris: PUF, 1970, la aceste două grupuri

El adaugă o „stilistică funcțională" și una „structurală". Este adevărat că în lucrarea sa *Essais de stylistique,* Paris: Klincksieck, 1970, el indică o altă clasificare: pe de o parte, ar exista „stilistica vorbirii" (adică critica stilistică, axată pe explicarea textelor) și, pe de altă parte, „stilistica limbajului" (cea care are pretenția de descriere categorială), în care ar trebui să recunoaștem o stilistică descriptivă, una funcțională și o a treia stilistică genetică.

[134] DOMÍNGUEZ CAPARROS oferă un bun rezumat al acestor clasificări în lucrarea sa *Teoria literară,* pp. 304-307. Vezi și M.A. GARRIDO GALLARDO, «Capitolul 3. Stil. Stilistică», în *Noua introducere în teoria literară,* Madrid: Síntesis, 2000, pp. 79-107.

2) *Stilistica generativă sau genetică. Figura lui B. Croce* a avut o influență decisivă asupra acesteia . Aceasta poate fi împărțită în două grupuri de dezvoltare: primul este reprezentat de școala filologică germană și îl include pe K. Vossler ca o legătură între Humboldt și noii teoreticieni ai secolului al XX-lea (printre care se remarcă opera lui Leo Spitzer); al doilea este format din criticii spanioli Dámaso Alonso și Amado Alonso, care, ca moștenitori ai tradiției filologice a lui Menéndez Pidal, mențin un contact strâns cu spiritul criticii germane. Această tendință afectează nivelul *limbajului* în clasificarea saussuriană. Merită să ne amintim că, datorită atenției acordate nivelului autorului, această mișcare a fost cunoscută sub numele de „Stilistica individului" sau „Critică stilistică" [135]; în termenii lui D. Alonso, aceasta ar fi adevărata știință a literaturii [136].

3) *Stilistica funcțională.* Această abordare provine din revizuirea de către Coseriu a dihotomiei anterioare a lui Saussure, introducând conceptul de normă între limbă și vorbire. De asemenea, se bazează pe dezvoltarea funcțiilor limbajului de către R. Jakobson. Punctul său de plecare este considerarea stilului ca o abatere de la o normă, în aspectul său creativ. Această abordare stilistică s-a dezvoltat în principal în Statele Unite și îi numără printre reprezentanții săi pe M. Riffaterre și S.R. Levin. Influențată de curentele critice din anii 1960, a fost numită și stilistică structurală [137].

5.2. Stilistică descriptivă

Într-o mare măsură, *Cursul de linguistică generală,* pe care F. de Saussure nu l-a scris niciodată, nu este nimic mai mult decât o colecție de notițe pe care linia...

[135] Acesta este titlul pe care José Luis MARTÍN, un discipol renumit al lui D. Alonso, îl dă Propunerea sa de analiză: *Critică stilistică,* Madrid: Gredos, 1973.

[136] Studiul său va fi dezvoltat, în acest manual, în capitolul vi, § 6.3.1.

[137] Va fi studiat aici, în capitolul JOSNIC . Unii dintre membrii săi ar putea ocupa de asemenea, un loc în capitolul 10m, care este numit pe bună dreptate „Stilistică și poetică generativă". José M. [a] PAZ GAGO include această ultimă tendință, conturând o dezvoltare în cinci linii: a) Stilistică prestructuralistă. Școala franco-elvețiană; b) Stilistică idealistă. Școala germană; c) Stilistică idealistă prestructurală. Școala spaniolă; d) Stilistică structuralistă. Școala franceză; e) Stilistică generativă. Școala nord-americană; vezi *op. cit.,* pp. 20-22.

Chitaristul elvețian își propunea drept cadru pentru abordările sale adevărata problemă care îl obsedase: analiza stilului sau, ceea ce este același lucru, natura diferită care caracterizează limbajul literar în comparație cu limbajul cotidian [138].

w 5.2.1. Charles Bally

Nu este surprinzător, așadar, că discipolii săi (ceea ce a ajuns să fie numit școala franco-elvețiană) își pun aceleași întrebări. Este suficient să ne uităm la definiția „Stilisticii" oferită de Charles Bally în 1902 [139]:

> Stilistica, așadar, studiază faptele de exprimare ale limbajului organizat din punctul de vedere al conținutului său afectiv, adică exprimarea faptelor sensibilității prin limbaj și acțiunea faptelor limbajului asupra sensibilității [140].

Bally a pornit de la premisa că limbajul constituie un sistem de mecanisme expresive prin care partea „intelectuală" a ființei gânditoare a individului poate fi exteriorizată. Cu toate acestea, limbajul exprimă nu doar idei, ci, mai presus de toate, sentimente. Prin urmare, aceste valori afective trebuie studiate de o disciplină specifică, pe care Bally o numește „Stilistică". Obiectivul acesteia este de a defini aceste fenomene expresive pentru a studia, în ordine, „caracteristicile afective", „mijloacele" prin care acestea sunt produse și „sistemul expresiv" din care fac parte aceste fapte (sau, cu alte cuvinte, relația pe care aceste elemente o întrețin cu limbajul).

---

[138] Este bine cunoscut faptul că Saussure a lăsat în urmă numeroase caiete cu abordări foarte diverse

Trebuie să abordați rezolvarea acestei probleme; vezi *Înainte de Saussure: Selecție de texte,* Madrid: Gredos, 1985. M. ASENSI SUBLINIAZĂ: «Cel „Obiectul studiului nu era, în fapt, limba naturală, ci scrierea literară reprezentată de poezia clasică, cum ar fi latina sau hindusa. Mai precis: obiectul investigației consta în legile de compoziție ale respectivei producții poetice", *Istoria teoriei literare . Volumul II,* p. 53.

[139] nu a fost doar un discipol, ci și un succesor al lui F. de Saussure în funcția de Gramatică comparată și lingvistică generală de la Universitatea din Geneva în 1913.

[140] În *Traité de stylistique française* [1912], Geneva-Paris: Georg-Klincksieck, 1951 [3] , p. 16. După cum COMENTEAZĂ HATZFELD, „Bally are meritul de a-i fi precedat pe Vossler și Spitzer în stilistica modernă", iar pe baza acestei definiții, el a subliniat că „Bally a revoluționat stilistica tradițională și a transformat-o într-o ramură importantă a lingvisticii, nu a literaturii ", în *Bibliografia* sa , op. cit., pp. *52-53.*

fapte de sensibilitate prin limbaj cu acțiunea acelor fapte de limbaj asupra sensibilității).

În conformitate cu aceste principii, Bally a distins trei tipuri de stilistică (încă o dată, cu separarea *limbă/vorbire* ca fundal): una generală (care ar trebui să abordeze procedurile expresive ale limbajului ca o categorie „generală", ceea ce implică dificultăți imposibil de rezolvat), una individuală (care ar trebui să țină cont de fenomenele stilului ca „vorbire" individuală, ceea ce împiedică delimitarea unei metodologii de analiză valide, împiedicată de subiectivitatea subiectului investigat) și o a treia , legată de limba specifică căreia i-ar dedica atenția. De remarcat că, în acest fel, studiul limbajului literar a fost exclus din stilistică, deoarece este produsul unei intenționalități individuale și subiective; Bally preferă să se ocupe de „faptele de exprimare ale unei anumite limbi", analizate la un moment diacronic precis și observate în limba vorbită, ca o manifestare a colectivului. Prin urmare, dimensiunea pe care o dă Stilisticii este pur *descriptivă* a fenomenelor lingvistice și se abate în mod conștient de la problemele pe care le poate pune funcția estetică a limbajului.[141] [142]De aici provine și numele său, „Stilistica limbajului", spre deosebire de alte abordări – amintiți-vă – care favorizau individul , trăsăturile „vorbirii". Numai în limbajul obișnuit, de zi cu zi, poate fi percepută dimensiunea afectivă a limbajului și numai la acest nivel poate fi realizată o „știință a normei", dedicată distingerii variantelor normale cu valoare expresiv-afectivă, o sinteză a tuturor resurselor cu care o limbă a unei comunități își poate contura dimensiunea expresivă.

Una dintre marile contribuții ale lui Bally la critica literară constă în definirea unei baze considerabile de materiale lingvistice, într-o stare neutră, lipsite de intenții subiective, prezente la diferitele niveluri de funcționare ale limbajului cotidian. În cadrul acestor caracteristici afective, Bally distinge anumite efecte „naturale" (atunci când fenomenele expresive se conformează „natural" gândirii; să luăm în considerare, de exemplu,

[141] Ch. BALLY a indicat că, în cele din urmă, criticul a ajuns să ofere o relatare al gusturilor sale particulare și nu al celor pe care opera în concret le dezvăluie ca urmă a autorului său; formulări pe care le dezvoltă ulterior în «Impresionism și limbaj» {1920], în *Impresionism în limbaj,* Buenos Aires: Universitatea, 1950, pp. 15-44.

[142] Prin urmare, o direcție diferită de cea urmată de formalism și structură Naturalismul ceh.

onomatopee) și altele de „evocare" (resursele expresive reflectă situații concrete ale acelei limbi, în funcție de modul în care aceasta este virtualizată în grupurile sociale care o utilizează). Bally se limitează la a oferi aceste două perspective – cea naturală și cea evocatoare – pentru a explica natura afectivă a limbajului și, tot acest ultim nivel servește la explicarea procesului de receptare pe care îl parcurge limba literară: cititorul „evocă", prin opera pe care o citește, în desfășurarea unor moduri expresive particulare, cunoștințele sale personale despre acele valori afectiv-lingvistice.

Opera de creație a scriitorului funcționează pe această fundație, iar criticul o poate aborda în același mod în care acești autori și -au construit sistemul expresiv bazat pe componenta (sincronică) a „limbajului" comunității căreia îi aparțin. Bally afirmă clar acest lucru:

> Când vorbitorul se află în aceleași condiții ca și ceilalți membri ai grupului, există în textul respectiv o normă conform căreia abaterile de la exprimarea individuală pot fi măsurate; pentru scriitor, condițiile sunt diferite: el folosește limbajul conștient și voluntar (oricât de mult se vorbește despre inspirație; în creația artistică, cea mai spontană ca aspect, există întotdeauna un act voluntar); în al doilea rând, și mai presus de toate, el folosește limbajul cu o intenție estetică (...) Or, această intenție, care este aproape întotdeauna cea a artistului, nu este aproape niciodată cea a subiectului care își vorbește limba maternă spontan. Acest lucru singur este suficient pentru a separa pentru totdeauna stilul de stilistică (p. 19).

Trebuie avut în vedere faptul că Bally nu evită abordarea studiilor stilistice ale scriitorilor; mai degrabă, el consideră sarcina de a contura „Stilistica limbajului" ca fiind o condiție prealabilă pentru analiza „discursurilor particulare" (una dintre acestea ar fi discursul „concret" al scriitorilor din fiecare lucrare [143]). Această stilistică este astfel definită de măiestria sa lingvistică; îmbrățișarea ulterioară a studiilor stilistice nu va fi opera lui Bally, ci a adepților săi . Aceasta nu înseamnă, însă, că Bally nu este preocupat de definirea naturii limbajului literar în raport cu stilul și, astfel, în 1926, în **Limbă și viață* *, *el* recunoaște că limbajul literar poate fi definit prin

Yo

[143] Indică JM către PAZ GAGO: „Funcționarea limbajului literar constă în „Din această perspectivă, ar fi preferabil să se privilegieze sistemul lingvistic conotativ față de cel denotativ, care este astfel deturnat și în care o anumită structurare formală, stilistică va produce sensul conotativ propriu textelor literare", *op. cit.,* p. 29.

[144] Traducere de Amado ALONSO [1941], Buenos Aires: Losada, 1977.

Natura sa sistematică îi conferă un caracter tradițional; dacă se ia în considerare suma tuturor stilurilor acumulate de-a lungul generațiilor, s-ar putea ajunge la o sinteză a resurselor expresive care ar defini acest limbaj literar în contrast cu limbajul cotidian. Totuși, el nu își asumă această sarcină, deoarece se distanțează de orice „intenționalitate" individuală și, prin urmare, de ceea ce ar trebui numit „stil", cu totul diferit de limbajul expresiv obișnuit, în care creațiile spontane (conturate în cadrul limbajului cotidian) sunt perceptibile și în care resursele expresive constituie , pentru vorbitor, un mijloc de exteriorizare a lumii sale afective, nu un scop în sine, ceea ce este utilizarea pe care scriitorul o face de ele.

În concluzie, Bally, prin renunțarea la dimensiunea estetică a limbajului literar, ne obligă să considerăm fenomenele stilistice drept probleme lingvistice , trasând una dintre cele mai sigure căi de a pătrunde în natura operei literare.

■^■^■15.2.2. Adepții lui Ch. Bally

Dualitatea care opune o stilistică a „limbajului" uneia a „vorbirii" este moștenită de discipolii lui Bally, care sunt mai înclinați să introducă, în analizele lor, problemele ridicate de limbajul literar. Doar Jules Marouzeau, în *Précis de stylistique française,* recomandă să nu ne concentrăm exclusiv pe autori, având în vedere precaritatea unor astfel de materiale, ci mai degrabă să ne concentrăm fundamental pe ceea ce el numește „monografii de proceduri" care studiază, în general, o singură trăsătură stilistică de-a lungul unei epoci sau a unei școli; el merge chiar până la a enumera resursele stilistice cele mai potrivite cu această cunoaștere parțială: ordinea cuvintelor, ritmul, mișcarea propozițiilor, valorile care ghidează alegerea acelor cuvinte, probleme de armonie și eufonie, imitații și influențe, arhaisme și neologisme; pe scurt, un întreg set de aspecte stilistice care provin, fundamental, de la nivelul limbajului și , prin urmare, urmează în mod clar cursul inițial al stilisticii descriptive.[145] [146].

[145] Paris: Masson, 1941; ediția a 2-a : 1946.

[140] H. HATZFELD nu a fost de acord cu această linie de dezvoltare: „Totuși, chiar rămânând pe un teren non-estetic, el comite aceeași greșeală ca și Spitzer, în prima sa fază mai degrabă psihologică decât estetică, adică într-o meta-stilistică, care, abandonând fenomenul lingvistic, se dedică unui fel de antropologie filosofică", *Bibliografie,* p. 53.

9 dolari

Ceilalți autori inversează metodele folosite de Bally. De asemenea, merită remarcat efortul conciliant al lui Charles Bruneau [147]de a distinge între ceea ce el numește *stilistică pură* - cea a lingviștilor, care lucrează cu materiale lingvistice - și *stilistica aplicată,* care explorează domeniul istoriei literare în căutarea datelor precise pe care se bazează stilul unui scriitor. De fapt, aceasta a fost calea parcursă de Bruneau însuși în diverse seminarii pe care le-a condus, intitulate „Limbajul și stilul lui...", convins de rigoarea științifică a acestei investigații particulare asupra scriitorilor, care ar fi distinctă de ceea ce ar fi o stilistică aplicată, „o știință a retoricii " [148].

Marcel Cressot este cel care se îndepărtează cel mai decisiv de modelele descriptive ale lui Ch. Bally [149], admițând studiul operelor literare în cadrul acestei discipline și afirmând, tocmai, opusul lui Bally: că textele caracterizate prin utilizarea limbajului literar constituie domeniul specific al stilisticii tocmai pentru că, în ele, alegerea este mai „voluntară" și „conștientă". În acest scop, el trebuie să admită că opera literară este comunicare și că resursele stilistice folosite de autori răspund dorinței scriitorului de a câștiga favoarea cititorului. Faptul că aceste procedee sunt mai numeroase în limbajul literar nu înseamnă că sunt de o natură diferită față de cele ale comunicării obișnuite; mai degrabă, utilizarea lor este determinată de alte intenții, perfect acceptabile având în vedere natura lor comunicativă. Aceasta înseamnă că, pentru stilistică, materialele derivate din limbajul cotidian sunt la fel de valide ca cele din limbajul literar. Ar putea fi chiar posibilă conceperea unei „stilistici istorice" axate pe variațiile conținutului afectiv al unei singure construcții lingvistice, lucru pe care Bally îl considera nefezabil. Cu toate acestea, Cressot adoptă trăsăturile esențiale ale „stilisticii descriptive" concentrându-se pe determinarea „legilor generale" care guvernează alegerea expresiei și modul în care aceasta se raportează la cadrul conceptual al gândirii

[147]Vezi „La stylistique", în *Filologie romanică,* 5 (1951), 1-14; reprodus parțial de P. GUIRAI D V P. KUENTZ, *La Stylistique. Prelegeri,* Paris: Klincksieck, 1970, p. 24-26.

[14 *] Unele culese în broșuri precum *La prose littéraire de Proust à Camus,* Oxford: Clarendon Press, 1973.

[1.9] În *Le style et ses techniques* [1947], Paris: PUF, 19Ó9.

franceze [150]. Punctul său de plecare este însă diferit: literatura este un domeniu bogat care poate fi utilizat pentru cercetare, iar cu aceste materiale, departe de limitările impuse de operele fiecărui autor, trebuie întreprinsă o analiză cuprinzătoare a conținutului afectiv al limbajului.

După cum se poate observa, stilistica descriptivă este domeniul lingviștilor preocupați de realizarea unei anumite aproximări a expresivității ce caracterizează o anumită limbă. Prin urmare, lucrările lui Stephen Ullmann [151], care valorizează mai presus de toate relațiile de sinonimie ce pot explica mecanismele expresive ale unei limbi, și ale lui N.S. Trubetzkoy [152, care distinge între o fonologie reprezentativă, una apelativă și una expresivă, în care este posibil să se discernă temperamentul și caracterul spontan al vorbitorului, alături de alte contribuții mai concrete ale lui R. Sayce] sau F. Deloffre , [153]ar putea fi luate în considerare în această direcție [154].

Pe scurt, merită reamintită opinia lui H. Hatzfeld conform căreia, indiferent de tendința stilistică, o bază lingvistică este esențială atunci când se oferă materialele de analizat. Limbajul are o motivație psihologică, care este în același timp estetică, întrucât determină forma externă a enunțului .

[150] Efort încercat în „Questions de stylistique", în *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* , 3-5 (1953), 3-10, unde vorbește despre o lege sintactică „de adunare forțată" într-un text atunci când nu există un discurs explicit.

[151] Astfel, Stilul său *în romanul francez,* Cambridge, 1957, sau mai cunoscuta *Limbă și Style,* Oxford: Blackwell, 1964 (traducere în spaniolă: *Style and Language,* Madrid: Aguilar, 1968).

[152] În lucrarea sa *Principii de fonologie* {1939}, Madrid: Cincel, 1973.

[153] Astfel, *a sa Stylistique et poétique française,* Paris: SEDES, 1970.

[154] În *stilul său în proză franceză,* Oxford: POU, 1953.

Stilistica generativă sau critica stilistică

Dificultatea de a denumi grupurile în care poate fi împărțită Stilistica prezintă provocări specifice în această a doua instanță; prin urmare, există diverși termeni folosiți pentru a se referi la critici care, în principiu, susțin poziții opuse - nu prin excludere, ci datorită originilor gândirii lor - celor ale lui Ch. Bally și ale adepților săi. Adică, scopul nu este de a localiza resursele care descriu dimensiunea afectivă a limbajului, ci de a înțelege mecanismele pe care autorii le utilizează în cursul creației literare. Nu este vorba de Stilistică a limbajului, ci a vorbirii; nici nu este Stilistică descriptivă, ci Stilistică generativă sau „genetică", în termenii lui P. Guiraud. Alte denumiri indică aceleași proceduri: astfel, „Stilistică individuală" (pentru că caută domeniul expresivității în individ) sau chiar „critică de stil", deoarece acesta este domeniul în care converg majoritatea cercetărilor.

6.1. Origini

Preocuparea pentru recunoașterea procedurilor specifice stilului nu ar trebui ancorată doar în estetica romantismului, ci și în unele dintre manifestările filologiei istorice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care s-au cristalizat, de exemplu, în studiile lui Erich Auerbach. Lui i se atribuie conceperea unei stilistici menite să servească drept fundament pentru istoria culturii , pentru care s-a bazat pe principalele contribuții ale lingvisticii istorice pentru a se îndepărta de orice - constrângeri formaliste. Auerbach considera că stilul este modul în care scriitorul organizează și interpretează realitatea, orientând astfel aceste analize către tărâmurile semanticii ideologice și sociologice. Stilul nu este doar o reflectare a sentimentelor individuale , ci și punctul de legătură dintre scriitori și ideologia în care se înscrie opera lor, fie că o acceptă, fie că o resping.

Totuși, adevăratul suport al acestei metodologii stilistice trebuie urmărit în gândirea lui Benedetto Croce, în lucrarea sa Estetica *come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) [156] , unde încearcă să delimiteze capacitatea de creație lingvistico-poetică pe care o posedă omul [157] ;

[I,s] Its Mimesis is fundamental *: reality in literature* [1946}, México-Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 1950; Merită consultat studiul introductiv al lui A. RONCAGLIA în traducerea italiană a lui *Mimesis* (Torino: Einaudi, 19jó). În *Mimesis,* E. AUERBACH reconstituie contextul „spiritual" al unor autori precum Homer, Tacitus, Chrétien, Boccaccio, Rabelais etc. Una dintre manifestările acestei linii de cercetare este oferită de o altă carte a lui AUERBACH , *Limbaj literar și public în latina târzie și în Evul Mediu* [1957], Barcelona: Seix Barral, 1966, bazată pe ideea lui Vico despre o filologie filosofică, care ar trebui adusă în confluență cu unele dintre liniile Esteticii Recepției .

' [5II] Bari: Laterza, 1909 [3] ; Citez pentru *Estetică ca știință a expresiei și lingvistică generală. Teoria și istoria esteticii ,* trad., de José SÁNCHEZ-ROJAS, prol. de Miguel de UNAMUNO, Madrid: Francisco Beltrán, 1912; a fost editat și de Pedro AULLÓN DE HARO și Jesús GARCÍA GABALDÓN, Málaga: Ágora, 1997. I Un alt eseu fundamental al său este *Breviary of Aesthetics* [1938], trad. de José SÁNCHEZ-ROJAS, Madrid: Espasa-Calpe, 1967 [7] .

[IS7] Rezumatul [lui JM] PAZ GAGO: „Într-adevăr, concepțiile idealiste despre limbaj ca expresie și creație, ca creație individuală intim legată de personalitatea creatorului; ideile despre limbaj în starea sa primitivă și originară ca expresie artistică, ca poezie, își găsesc un difuzor entuziast în Benedetto Croce, dedicat reformularii esteticii romantice împotriva pozitivismului care a dominat cercetarea literară în universitățile europene la sfârșitul secolului trecut", *Stylistics,* p. 51.

pentru aceasta, el consideră că, în artă, intuiția și expresia se contopesc, pentru a identifica limbajul ca principal domeniu în care realitatea expresivă converge cu creația fantastică și individuală:

> Orice intuiție sau reprezentare adevărată este, în același timp, expresie. Ceea ce nu este obiectivat într-o expresie nu este intuiție sau reprezentare, ci senzație și naturalețe. Mintea intuiește făcând, formând, exprimând (p. 54).

Mai târziu, în 1936, în *„Poezie",* Croce stabilește că limbajul și poezia sunt identice în esența lor, deși există acte lingvistice care nu pot fi reduse la o întruchipare poetică; în ciuda acestui fapt, el crede cu tărie că limbajul generează spontan reprezentarea pe care o exprimă, demonstrând astfel că intuiția și expresia sunt același lucru, fără nicio distincție între *homo loquens* și *homo poeticus.*

Nimeni înainte de Croce nu prezentase limbajul ca un act spiritual și creativ, îndepărtându-se de intelectualismele care permiteau conceperea lui ca o expresie a fanteziei. Consecința acestei abordări este clară: dacă limbajul este un act individual și irepetabil, estetica și lingvistica coincid, întrucât „expresiile" limbajului trebuie interpretate ca „expresii" ale poeziei.

> Când producem cuvinte noi, de obicei le transformăm pe cele vechi, variind și extinzându-le sensul; dar acest procedeu nu este asociativ, ci creativ, atunci când creația folosește impresii ca material, nu ale ipoteticului om primitiv, ci ale omului care a trăit în societate timp de secole și care și-a imaginat, ca să spunem așa, atâtea lucruri în organismul său fizic și, printre ele, atât de mult limbaj (p. 198).

Rețineți că această teorie contrazice radical dihotomia lui Saussure, prin care acesta făcea distincția între „limbaj" și „vorbire", motiv pentru care

[IiS] Bari: Laterza, 1955 [s] . Există o traducere, în portugheză: *A Poesia,* Porto Alegre: A Nação, 1967.

[159] ASENSI afirmă : „Din aceasta rezultă o consecință foarte importantă pentru stilistica viitoare: limbajul pe care îl numim obișnuit și limbajul pe care îl numim poetic sunt ambele «expresive», ceea ce înseamnă că nu este posibil să se separe obiectul lingvisticii de cel al esteticii. Lingvistica și estetica formează o unitate", *Istoria teoriei literare. Volumul II,* p. 201.

În sistemul lui Croce, Stilistica limbajului [159 este depășită] ; gânditorul italian nu crede că este posibilă identificarea unei realități sociale și comunitare numite *limbă - pot fi evaluate* doar fapte lingvistice particulare , acțiuni expresive concrete, în care este posibilă recunoașterea naturii poetice a limbajului:

> Limbajul este o creație perpetuă; ceea ce este exprimat lingvistic nu se repetă decât ca o reproducere a ceea ce a fost deja produs (...) A căuta limbajul model înseamnă a căuta imobilitatea mișcării. Fiecare persoană vorbește, trebuie să vorbească, conform ecourilor pe care lucrurile le trezesc în spiritul său, conform impresiilor sale (...) A scrie conform unei teorii nu înseamnă a scrie; cel mult înseamnă a face literatură (p. 203).

Prin urmare, dacă o operă estetică este rezultatul unei „impresii", ceea ce trebuie să facă criticul este să încerce să reproducă acea impresie – sau intuiție – pe baza căreia a fost generată opera de artă. Aceasta este principala moștenire a lui B. Croce pentru critica literară, o teorie pe care idealiștii germani ar dezvolta-o la maximum; amintiți-vă: nu limbajul ca *ergon* (adică un produs creat) îi interesează, ci ca *energeia (ca creație). Abstracțiunile sunt omise pentru a se acorda atenție* abordărilor expresive [individuale] .

6.2. Școala Germană

Așadar, fără Croce, principiile fundamentale ale acestei școli germane, ale cărei figuri cele mai proeminente sunt Karl Vossler și, mai presus de toate, Leo Spitzer, nu pot fi înțelese. Cercetările lor se concentrează asupra limbajului ca creație individuală, ca întruchipare a capacității creative și poetice pe care o posedă ființele umane. Această linie de gândire nu are nicio legătură cu stilistica diacronică a lui E. Auerbach, întrucât cadrul istoriei (în cele din urmă, un produs al activității lingvistice) este ignorat în aceste analize. Stilistica lor este o stilistică sincronică, preocupată de relația dintre sistem și individ.[155]

---

[155] Din aceste orientări derivă școala italiană reprezentată de G. Devoto, Alfredo Schiaffini, Silvio D'Arco Avalle, pentru care este potrivit studiul de ansamblu al lui B. TERRACINI, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi,* Milano, Feltrinelli, 1966 [2] .

[161] Traducerea timpurie Madrid-Buenos Aires poate fi consultată: Ed. Poblet, 1929.

[162] Unul dintre cele mai cunoscute eseuri ale sale, *Introducere în literatura spaniolă a secolului al XIX-lea*

Oro (Madrid: Cruz y Raya, 1934), este intitulat „Limbaj și stiluri", unde afirmă: „Pentru considerațiile noastre, limbajul prezintă interes și importanță mai mult ca forță afectivă decât ca capacitate intelectuală ", p. 22.

6.2.1. Karl Vossler

Punctul de plecare al gândirii sale se află într-o lucrare timpurie din 1904, „ *Pozitivism și idealism în lingvistică”,* în care respinge principiile esențiale ale școlii filologice pozitiviste (August Schleicher și adepții săi), care credea în limbaj ca organism independent, o reflectare a unui spirit istoric, întruchipat în legi imuabile care se impun decisiv individului. Spre deosebire de aceste concepții, Vossler se aliniază, alături de Humboldt și Croce, cu gânditorii care concep limbajul , așa cum am menționat, ca *energeia,* un amestec de intuiție și expresie a spiritului și, prin urmare, baza unei activități spirituale și creative. Tocmai Vossler a inventat termenul de Stilistică sau Critică Estetică pentru a descrie disciplina care studiază limbajul ca o creație individuală și artistică, ca o manifestare a unei voințe creatoare (deci a stilului) și nu ca un obiect care poate fi izolat de cultură și de indivizii care îl folosesc (generându-l în diversele sale utilizări).

Schița inițială este, așadar, crociană: un individ care exprimă o impresie spirituală creează forme de limbaj care reflectă acele intuiții ; fiecare dintre aceste creații lingvistice are o valoare singulară în sine, indiferent dacă este o capodoperă sau una care contribuie cu greu la o anumită cultură [102] .

Acum , argumentele esențiale ale lui Vossler sunt determinate de concepția limbajului ca instrument prin care are loc schimbul de idei, într-un domeniu care presupune o creație colectivă, teoretico-practică, în care predomină tehnica și din care lipsește valoarea artistică ce ar corespunde creației individuale , de natură pură :

> Deoarece limbajul ca funcție este o *abstracțiune,* un concept golit care nu poate concepe niciodată progresul sau viața și care, de asemenea, nu dobândește mai multă plenitudine și mobilitate plasând lângă el cel mai umflat și mai viu lucru care există,

conceptul vieții însăși (...) Pentru a învia acest cadavru și a-l face capabil de progres, este necesar să-l infuzăm cu viață, este necesar să ne gândim la acea funcție ca la o acțiune și nu ca la un eveniment, ca la *energeia* și nu ca la *ergon* [1<5] \

> Această dimensiune a limbajului trebuie studiată de gramatica istorică, singura disciplină care poate da seama de evoluțiile și schimbările care se produc în cadrul acestei realități transformabile și diacronice, supusă voinței vorbitorilor săi.[156 157 158 159].

Aceasta corectează pozițiile lui Croce, care nu făcea diferența între artă și limbaj (întrucât pentru el „expresia" și „intuiția" erau același lucru), în timp ce pentru Vossler doar un aspect al limbajului poate fi identificat cu creația artistică. Totuși, acest aspect al limbajului este prioritar și, prin urmare, stilistica trebuie să devină fundamentul lingvisticii; relațiile sunt clare: aceasta pentru că limbajul este poezie, dar și pentru că poezia se bazează pe natura determinată de limbaj, iar critica literară trebuie să-și bazeze cunoștințele pe aceeași stilistică [160].

O implicație importantă a metodei lui Vossle este respingerea cadrului istoric extern al operei literare, adică a tuturor aspectelor legate de biografia sau contextul sociologic al scriitorului. O operă literară este, în primul rând, un text cu o dimensiune lingvistică, care, la rândul ei, provine dintr-o traiectorie istorică. Recunoașterea acestei traiectorii ne permite să întrezărim multe dintre registrele stilistice care au influențat dezvoltarea scriitorului. Analizele sale stilistice adoptă astfel o abordare lingvistico-estetică, încercând să surprindă textul în întregime, nu doar să-l disece în observații lingvistice și stilistice parțiale. Numai în acest fel, prin intuiție artistică, putem accesa unitatea care constituie textul: un univers de referințe în care pătrundem—

---

[156] Vezi lucrarea sa **Filosofia limbajului. Eseuri**, trad. de A. ALONSO și R. LIDA, Buenos Aires: Losada, 1968 · p. 122.

[164] „Care a fost, așadar, orientarea ideală a spaniolilor din acea epocă glorioasă și eroică? Să o descoperim în câteva utilizări caracteristice ale limbii lor, întrucât, dacă aspirațiile naționale și umane nu sunt decise sau afirmate, cel puțin sunt manifestate, exprimate, sugerate și comunicate.
nican por el idioma», *Introducere în literatura spaniolă a Epocii de Aur,* op. cit., p. 25.
Prietenia care i-a unit pe acești doi critici este remarcabilă și se reflectă în *Epistolarul Croce-Vossler,* ed. de Gherardo MARONE, Buenos Aires: Kraft, 1956.

a dualității creării sale (planul individual) și a receptării sale (unde își găsesc locul schemele istorice ale evoluției limbajului).

Abordarea lui Vossler constituie o evaluare filosofică a stilului, din care el abordează nu opere izolate, ci autorii în ansamblu .[161] [162]sau o epocă specifică [16?,] întrucât baza cercetării sale nu este alta decât a determina modul în care un scriitor își construiește și descrie stilul particular în cadrul unei linii istorice de limbaj.

Din această perspectivă, Vossler abordează concepte mai largi ale limbajului literar, cum ar fi genurile sau structurile formale.[163] [164]Acesta este singurul nivel la care filologul german și-a permis să conecteze creația literară cu contextul socio-cultural care o determină, deoarece, așa cum subliniază A. Alonso în prologul său la Filosofia *limbajului,* Vossler încearcă să îmbine cele două abordări ale operei literare (cea artistică și cea individuală):

> ...pentru Vossler (...) fenomenul spiritual al limbajului (...) constă în dus-întorsul de la un pol la altul, este o mișcare perpetuă în care din prima clipă acționează cei doi poli, întrucât creația individuală se naște deja orientată de și spre condițiile sistemului expectant, iar sistemul limbajului nu are nici funcționare posibilă, nici istorie posibilă decât grație intervenției indivizilor concreți care îl vorbesc (p. 16).

„Critica estetică" ne permite, așadar, să începem investigațiile asupra stilului ca plan al creației individuale. Nu trebuie uitat că aceasta este o stilistică a vorbirii, spre deosebire de o stilistică a limbajului .

---

[161] Și va trebui să citățm aici câteva dintre analizele sale despre Dante *{Dante ais religioser Dichter,* Berna: Seldwyla, 1921I, Racine *{Jean Racine,* München: Hueber, 1926], Lope de Vega *{Lope de Vega y su tiempo,* Madrid: Revista de Occidente, 1933}, plus alte diverse precum *Escritores y poetas de España,* trad. de Carlos CLAVERÍA, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

[162] Vezi, de exemplu, *Cultura și limba Franței,* prolog de Raimundo LIDA, Buenos Aires: Losada, 1955 sau cea dedicată Epocii de Aur spaniole (citată la nr. 162).

[163] Astfel, *Formele poetice ale popoarelor romanice,* tradusă de José M. [din] Coco FERRARIS, Buenos Aires: Losada, 1960.

[164] J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS REZUMĂ: « *Stilistica* sau *critica estetică* studiază limbajul „ca o creație individuală și estetică. La Vossler predomină o orientare lingvistico-estetică, care acordă atenție atmosferei în care scriitorul își creează opera", *Teoria literaturii,* op. cit., p. 309.

¹⁰⁹

Suișurile și coborâșurile pe care le suferă critica literară în primele decenii ale secolului al XX-lea sunt evidențiate de formarea, și traiectoria ulterioară, a acestui filolog vienez, discipol al lui W. Meyer-Lübke, ceea ce echivalează cu a spune despre tradiția lingvistică pozitivistă (atentă doar la evoluția fenomenelor lingvistice, nu și la faptul în sine), și a lui F. A. Becker, reprezentant al istorismului ca metodă de cunoaștere literară (străină, așadar, de orice dimensiune artistică ce ar putea sta la baza operei în sine) .

6.2.2.1. Cercul filologic

Vienei de la începutul secolului al XX-lea l-a ajutat pe Spitzer să combine alte perspective cu care să propună o nouă abordare a mecanismelor interne ale textelor literare. Cunoașterea lui Freud i-a permis să conceapă o metodă analitică unică , pe care a aplicat-o operei lui Rabelais în teza sa de doctorat din 1910, intitulată **Die Wortbildung ais stilistisches Mittel* (Dezvoltarea limbajului lingvistic ca mecanism stilistic).* În aceasta, el a căutat să explice modul în care neologismele care apar în **Gargantua** sunt conectate la psihicul autorului; logica subconștientului, aflată la lucru în procesul creativ, l -a interesat - modul în care anumite trăsături stilistice se raportează la nucleele afective ale sufletului său.[165] [166]Ulterior, el a căutat aceste „Stilsprachen" în operele lui J. Romains, Ch. Péguy și M. Proust, convingându-se că o trăsătură stilistică individuală corespunde unei manifestări a personalității autorului . Fără contact direct, aceste lucrări timpurii amintesc de noțiunea de deviere pe care unii formaliști ruși (Shlovsky) începuseră să o contureze, deși Spitzer — inspirându-se și el din fenomenologia lui Edmund Husserl — era preocupat să aprofundeze cauzele psihologice verificate de impulsuri lingvistice sau de motive de inspirație literară. Spitzer datora psihanalizei vieneze convingerea că un element extern poate reprezenta mai multe elemente latente și, invers, un element latent se poate manifesta prin mai multe elemente externe; el explică acest lucru astfel:

[165] Vezi sinteza ideilor lui F. LÁZARO CARRETEE, «Leo Spitzer (1887-1960) sau onoarea filologiei ", în Leo SPITZER, *Stil și structură în literatura spaniolă ,* Barcelona: Crítica, 1980, pp. 7-29.

[166] Halle: Niemeyer, 1910.

> ...gândirea unui scriitor este ca un fel de sistem solar, în a cărui orbită sunt atrase toate categoriile de lucruri: limbaj, încurcătură, intrigă (...) Lingvistul, la fel ca și colegul său criticul literar, trebuie să se întoarcă întotdeauna la cauza latentă din spatele acelor așa-numite resurse literare și stilistice, pe care istoricii literaturii se mărginesc de obicei să le consemneze [167].

Sistematizarea acestor idei este susținută, pe de o parte, de asimilarea teoriilor lui Croce și Vossler și, pe de altă parte, de aplicarea metodei filologice a lui Schleiermacher, de la care acesta preia o piesă esențială pentru analizele sale:

> ...în filosofie, cunoașterea nu se obține doar prin progresia treptată de la un detaliu la altul, ci prin anticiparea sau divinarea întregului , deoarece „detaliul nu poate fi înțeles decât în raport cu întregul și orice explicație a unui fapt particular presupune înțelegerea întregului ” [168].

Astfel, există un mecanism dublu în explicarea unei opere literare: primul este inductiv și se bazează pe noțiunea de *Erlebnis;* constă în selectarea unuia sau mai multor detalii lingvistice, caracteristice unei opere, cu ajutorul cărora să o analizăm apoi și să obținem astfel o viziune totalizatoare; al doilea este deductiv: prin colectarea de date de tot felul, trebuie verificate ipotezele anterioare :

> Metoda mea de a trece înainte și înapoi între unele detalii externe și centrul intern și invers, de la centru la alte serii de detalii, nu este altceva decât aplicarea „cercului filologic”.[169] [170].

Metodologia lui Spitzer necesita trei operațiuni: i) deplasarea de la suprafață la „centrul vital interior” al operei de artă, observarea detaliilor din aspectul superficial al lucrării respective ; 2) gruparea acelor detalii selectate pentru a încerca să le integreze în [geneza] operei.

---

[167] „Lingvistică și istorie literară” {citită în 1948 la Universitatea Princeton , împreună cu titlul «Gândire în științele umaniste», culese în lucrarea sa *Lingvistică și istorie literară,* Madrid: Gredos, 1974 [2] , pp. 7-53; citat la pp. 25-26.

[168] *Ibidem,* p. 34; citatul este de la teologul romantic Schleiermacher.

[169] *Ibidem,* p. 34-35; sau „Zirkelschluss”.

[170] După cum indică el, „ideile” exprimate de poet nu sunt nimic altceva „mai mult decât una dintre trăsăturile superficiale ale unei opere de artă”, p. 32.

Principiul creativ care ar fi putut fi prezent în sufletul artistului; și 3) prin observații suplimentare, verificarea dacă această „formă interioară" descoperită este autentică. Acest ultim pas completează procesul circular care permite înțelegerea „sufletului interior" al textului.

Observați, în acest punct, diferența dintre Spitzer și Vossler; în timp ce acesta din urmă era interesat să determine modul în care un autor își creează stilul ca parte integrantă a unui sistem lingvistic istoric, Spitzer intenționează aproape opusul: să ajungă la sufletul unui scriitor prin limbajul său particular, nimic mai mult, fără implicații ulterioare de natură istorică [176] .

6.2.2.2. Aplicație și metodologie

Lectura continuă a unui text este punctul de plecare de la care criticul trebuie să pornească, încrezător că se va întâmpla ceva în cursul acestui exercițiu:

> Deodată, un cuvânt, un vers, iese în evidență și simțim că s-a stabilit acum un curent de afinitate între noi și poem (p. 50).

Aici rezidă intuiția care acționează ca forță motrice a investigației critice; din acest motiv, Spitzer a subliniat că metoda sa nu se poate reduce la o simplă schemă de analiză, aplicabilă oricărei opere sau oricărui autor, întrucât în fiecare text bate o stare psihică diferită, ceea ce produce, în consecință, un plan stilistic singular; în orice caz, textul trebuie să fie înconjurat de cercetător până când se produce acea încurcătură intuitivă:

> Am constatat frecvent că, din acest moment, cu ajutorul altor observații adăugate la primele experiențe și la cele anterioare de aplicare a cercului filologic și prin consolidarea asocierilor oferite de educația mea anterioară (toate acestea îmbunătățite, în plus,

[170] „Pentru că ar fi fost nechibzuit să comparăm întreaga literatură națională cu întreaga limbă națională, așa cum a încercat prematur să facă Karl Vossler, am început mai modest cu această problemă: putem defini sufletul unui anumit scriitor francez prin limba sa specifică ?", *ibidem,* p. 20.

> În cazul meu, din cauza unei urgențe cvasi-metafizice a soluției, acea caracteristică apare curând ca o „zguduire internă", un indiciu sigur că detaliul și întregul și-au găsit un numitor comun, ceea ce ne oferă etimologia operei (pp. 50-51).

Complexitatea gândirii lui Spitzer provine din contradicțiile inerente formării sale: a fost un lingvist (fapt pe care l-a subliniat în repetate rânduri) care a căutat să înlocuiască observațiile particulare și impresioniste ale criticii literare de la începutul secolului al XX-lea cu o metodă mai obiectivă, veridică și științifică. Cu toate acestea, scopul său principal a fost acela de a defini lumea interioară, conștiința individuală a scriitorului. De aici , coexistența a două planuri aparent antitetice: trăsături lingvistice, prezentate ca fapte concrete și incontestabile, alături de acel „șoc interior", o expresie pură a subiectivității criticului (care, într-un fel, încearcă să oglindească dimensiunea psihologică din care a operat scriitorul).

Scientismul l-a determinat pe Spitzer să renunțe la orice judecată de valoare care s-ar putea face asupra operei, chiar dacă, în realitate, aceasta se bazează pe selecții continue care sunt cele care conduc la acele fapte lingvistice observate [177]. Tocmai în 1948, anul „Lingvisticii și Istoriei Literare", se produce o schimbare în orientarea cercetării lui Spitzer, la aflarea atacurilor „ noilor critici " americani împotriva a ceea ce ei numeau „eroare intențională" [178] ; prin urmare, de la acea dată, studiile sale încetează să mai aibă ca obiectiv principal realitatea mentală a scriitorului, pentru a se concentra, fundamental, asupra textului în sine; adică, este vorba de a acorda o importanță secundară planului lui Erlebnis *(* experiența trăită) și de a acorda o atenție sporită evaluării textuale a operei.

Cu toate acestea, principala contribuție a lui Spitzer la critica literară constă în legătura pe care o stabilește între lingvistică și istoria literară , ca două domenii care mențin puncte de contact strânse, conducând , dacă nu la sufletul scriitorului, atunci cel puțin la o înțelegere a...

ASENSI indică : «Și deși procedura științifică pentru fiecare poem sau text narativ poate fi diferită, mergând de la semnificant la semnificat sau invers, pare destul de clar că pentru a aborda o anumită parte trebuie să presupunem un sens general, în timp ce pentru a înțelege întregul este inevitabil să înțelegem părțile sale», *op. cit.,* p. 223.

„ Reamintiți § 4.2, p. 71. Pentru respingerea lui Spitzer de către criticii americani, vezi JM [a"] PAZ GAGO, *ob. cit.,* p. 60-61.

Cum participă acest scriitor la o cultură globală din care își derivă principalele trăsături stilistice și căreia îi restituie, sub forma artei, acea manifestare creativă esențială a fiecărei limbi? O viață întreagă de cercetare este dedicată încercării de a verifica această relație:

> Acum, din moment ce documentul cel mai revelator despre sufletul unui popor este literatura sa, și din moment ce aceasta din urmă nu este altceva decât limba sa, așa cum a fost scrisă de cei mai buni vorbitori ai săi, nu putem avea oare speranțe bine întemeiate de a ajunge să înțelegem spiritul unei națiuni în limba operelor principale ale literaturii sale?[171]

6.3. Școala spaniolă

Termenul „Școală spaniolă" este valid deoarece există o tradiție critică ce îl susține, deși aici vor fi studiate doar două figuri: Dámaso Alonso și Amado Alonso, lingviști și moștenitori ai metodelor filologice elaborate de Ramón Menéndez Pidal și Centrul de Studii Istorice în primele decenii ale secolului XX. Influența pozitivismului german [172], combinată cu unele poziții imanentiste [173], s-a cristalizat într-o nouă serie de poziții critice [174]care au coincis cu abordări similare din Germania și Italia. Este adevărat, însă, că războaiele succesive din prima jumătate a secolului XX au înăbușit cele mai bune idei ale acestor reînnoiri metodologice [175].

---

[171] *Op. cit.,* p. 20. Acest fapt este verificat în același volum prin studii importante dedicate liricii mozarabice, protopopetului de Hita, perspectivismului lingvistic al lui Don Quijote, conceptismului interior al lui Pedro Salinas sau enumerării haotice a poeziei moderne. Jean HYTIER SUBLINIAZĂ AVANTAJELE ȘI DEZAVANTAJELE ACESTUI SISTEM DE ANALIZĂ în „Metoda lui M. Leo Spitzer", în *Romanic Review,* 41 (rcjțo), 42-59.

[18 ◦] Perceptibil în importanta generație de istorici și critici care urmăresc începutul secolului: M. Milá y Fontanals, J. Amador de los Ríos, M. Menéndez Pelayo etc. A se vedea, în acest sens, Emilia DE ZULETA, *Historia de la crítica española contemporánea,* Madrid: Gredos, 1966, plus observațiile lui Pedro RODRÍGUEZ *España: Historia de la Cítica Madrid, Historia de la* España Taur, 1989.

Să luăm în considerare atitudinea critică moștenită de unii membri ai Generației din '98, în special de Azorín; vezi Emilia DE ZULETA, *op. cit.,* pp. 103-105.

[174] PORTOLÉS, *Jumătate de secol de filologie spaniolă (1896),* este important. *(1952). Pozitivism și idealism,* Madrid: Cátedra, 1986.

[175] Preluând mantaua acestor orientări, critica latino-americană; așa cum Pentru o abordare a lui R. Lida, M. [a] R. Lida, Á. Battistesa, RH Castagnino sau A. Reyes, vezi «Los estilólogos hispanoamericanos», în JL MARTÍN, *Crítica es tilística,* op. cit., p. 165-170.

«s - 6.3.1. Dámaso Alonso

Este imposibil să ne gândim la sarcina critică pe care o îndeplinește D. Alonso fără a o lega de munca sa de traducător, poet, profesor și eseist [176]: primele două îi permit o cunoaștere intrinsecă a operei literare, în timp ce ultimele două îi oferă mijloacele necesare pentru a transmite aceste cunoștințe; adăugați la aceste perspective pregătirea sa erudită pentru a completa profilul uneia dintre cele mai excepționale figuri ale culturii occidentale a secolului XX [177].

D. Alonso împărtășește aceleași poziții ca și criticii germani: respingerea istoriei literaturii (înțeleasă ca un repertoriu rece și lipsit de oase de date și nume) și valoarea acordată planului intuiției, singurul canal prin care opera poate fi creată și actualizată:

> Rezerv termenul de „operă literară" acelor creații născute dintr-o intuiție, fie ea puternică sau subtilă, dar întotdeauna intensă și capabilă să trezească în cititor o intuiție similară cu cea care le-a dat naștere. Numai ceea ce a avut ceva de spus și încă îl spune inimii umane, este o adevărată operă literară.[178] [179].

Prin urmare, în lucrările timpurii ale lui Damasian — precum *La lengua poética de Góngora* din 1927 — este posibil să se perceapă orientări foarte apropiate de cele ale formaliștilor ruși, fără ca criticul spaniol să fi putut avea cunoștințe despre astfel de metode; dar este de acord cu ei în pretenția de a configura o anumită „gramatică a poeziei", o demers în care nu va înceta niciodată .

---

[176] Vezi studiile generale ale lui M. ALVAR, *Stilistica lui Dámaso Alonso (Herencias e intuiciones),* Salamanca: Universidad, 1977, Valerio BÁEZ SAN JOSÉ, *La estilística de Dámaso Alonso* {1971}, Sevilla: Universidad, 1972 și A. DEBICKI, «La obra crítica de Dámaso Alonso», în *Dámaso Alonso* [1968}, Madrid: Cátedra, 1974, p. 1621.

[177] Așa trebuie să înțelegem moștenirea sa critică, în special așa cum este conținută în volumul Poezie spaniolă . *Eseu despre metode și limite stilistice* [1966 [5]], Madrid: Credos , 1976.

[178] *Ibidem,* pp. 204-205; este o atitudine foarte similară cu cea a lui Leo Spitzer, când El recomandă – și dă un bun exemplu – doar studiul unor opere literare magistrale.

[179] SUBLINIAZĂ MA Garrido Gallardo: „Într-adevăr, cu *limbajul poetic al lui Góngora,* o lucrare provenită dintr-un context pozitivist al secolului al XIX-lea, este produsă

6.3.1.1. Limite și posibilități ale stilisticii

Toată *poezia spaniolă* este o colecție de „eseuri" despre aceste modalități de înțelegere a operelor literare, care sunt în mare parte intuitive și rareori deliberate, așa cum recunoaște în introducerea cărții. Acolo subliniază, ca prioritate, sarcina de a aborda misterul poeziei printr- o lectură continuă și plină de iubire, precum și printr- o muncă profesorală răbdătoare ; ulterior, a avut loc o revelație curioasă:

> Trebuie menționat că am aflat destul de târziu că există o tehnică sau o știință (o știință încă în devenire!), care are un nume atât de urât — Stilistică —; am aflat asta când am văzut că în unele studii și repertorii bibliografice — mai ales cele germane — îmi clasificau slabele încercări sub titlul de „Stilistică". „Se pare că *facem* Stilistică", mi-am spus. Trebuia să ne înțelegem; și am început să folosesc acest cuvânt, pe care — sincer — îl detest (pp. 10-11).

Să adăugăm, așadar, în conformitate cu L. Spitzer, că nu poate exista o singură metodă stilistică, ci că pentru fiecare „stil" trebuie dezvoltată o investigație exclusivă a acelor proceduri .

D. Alonso este, așadar, un lingvist și un poet care, în cele din urmă, transformă ambele discipline în abordări critice, care, dacă ajung să formeze ceva asemănător unei metode, se datorează nu atât pretențiilor inspiratorului lor, cât mai degrabă asemănării lor cu alte tradiții ale criticii literare . D. Alonso nu este conștient doar de imposibilitatea de a trasa o singură cale către cunoașterea critică , [188] ci știe și că poemul posedă un fel de „unicitate" care, în cele din urmă, îl va împiedica să fie analizat în întregime . D. Alonso sesizează natura „formei poetice", procesul complex care a trebuit să aibă loc pentru ca aceasta să fie creată, cum a trebuit să aibă loc o fuziune specială între semnificant și semnificat:

> în care s-a făcut conexiunea, s-a născut și opera. De fiecare dată când apare acel mecanism magic , momentul creației este reînviat, adus la viață .

ceva similar cu ceea ce, *mutatis mutandis* „Acest lucru se întâmplă cu morfologia basmului popular a lui Propp în relație cu naratologia ulterioară ", în „Teoria literară în Spania din 1940 încolo", în *Muza retoricii (Probleme și metode ale științei literaturii),* Madrid: CSIC, 1994, pp. 29-62; citat la p. 54.

[188] Astfel, studiindu - l pe Quevedo, repetă aceeași axiomă: „pentru fiecare poet, pentru fiecare poem, este necesară o cale diferită de pătrundere", p. 492.

> Poetică: da, în fiecare cititor are loc miracolul (în direcția opusă celei a creației). Acesta este punctul central către care trebuie să convergă în primul rând orice cercetare literară. Aceasta este camera secretă a producției operei de artă, celula fotoelectrică a metamorfozei stupende (p. 121).

Orice demers critic trebuie să încerce să reproducă acel „salt în interiorul operei"; prin urmare, drumul urmat de critic trebuie să fie marcat de intuiție (sau de „șutul intern" despre care vorbea Spitzer), și tocmai aceasta este limita pe care o posedă Stilistica – ca presupusă știință –: posibilitatea pe care o acordă criticului de a reproduce diferitele etape care alcătuiesc creația literară, dar, în același timp, incapacitatea de a înțelege, în toate consecințele sale, ce a cauzat acea legătură, pe cât de singulară, pe atât de irepetabilă, dintre semnificanți și semnificați; astfel, după ce a analizat octave succesive ale Ecloguei a III-a, exclamă:

> Dar de ce, Doamne, de ce vocea lui Garcilaso este mereu atât de caldă, atât de languroasă, atât de pasională, de ce în acest moment capătă în adâncul ei această clocotire de lacrimi, de ce patru sute de ani mai târziu ne lasă încă gânditori, tânjitori să zărim o infinitate, ochii unei femei frumoase, cerul înstelat, marea imensă, pe Dumnezeu?
> Să aruncăm stilistica noastră inutilă! Să aruncăm orice pedanterie filologică! Nu ne sunt de niciun folos! Suntem chiar la limita misterului. Misterul se numește iubire și se numește poezie (p. 104).

Chiar și așa, acea „margine a misterului" oferă un punct de observație sigur de la care se pot observa multe dintre mecanismele care stau la baza creației poetice.

■ 6.3.1.2. „Cunoașterea" al operei literare

În *poezia spaniolă,* sunt explorate trei moduri de înțelegere a operei literare în diversele lor posibilități. În primul rând, există înțelegerea cititorului, care, în mare măsură, este cea mai pură, cea care seamănă cel mai mult cu cea a autorului:

> Prima înțelegere a unei opere poetice este, așadar, cea a cititorului și constă într-o intuiție cuprinzătoare care, iluminată de lectură, pare să reproducă intuiția cuprinzătoare care a dat naștere operei în sine, adică cea a autorului său. Această înțelegere intuitivă pe care cititorul o dobândește despre

> O operă literară este imediată și cu atât mai pură este, cu atât mai puține elemente străine s-au interpus între cele două intuiții (p. 38).

Al doilea tip de cunoaștere corespunde celui al criticului care trebuie să facă comunicabil ceea ce, în principiu, nu este altceva decât o experiență marcată de inefabil (cea a autorului și cea a cititorului); el se caracterizează printr-o voință pedagogică, o intuiție estetică și o expresie poetică, adică o serie întreagă de calități marcate încă de intuiție:

> Ceea ce este esențial la el este exprimarea condensată a impresiei sale. Capacitatea de sinteză predomină în mod evident asupra voinței de analiză: artisticul asupra științificului. Criticul este un artist, un transmițător, un evocator al operei, un trezitor al sensibilității viitorilor cunoscători. Critica este o artă (p. 204).

Aceste două moduri de cunoaștere par, așadar, două modalități de actualizare *a lui Erlebnis,* experiența motrice a creației artistice, dar nu sunt două mijloace de analiză a textului rezultat, de înțelegere a mecanismelor care au dat naștere formării acelui limbaj literar. „Marginea misterului ” nu a fost depășită. În acest scop, D. Alonso schițează un al treilea mod de cunoaștere, cel cu adevărat științific, care trebuie să corespundă atunci Stilisticii, cu toate rezervele posibile:

> Stilistica este, deocamdată, singurul pas către construirea unei adevărate științe a literaturii — așa cum o concep eu. Rețineți că spun „pas”: da, este o explorare a tehnicilor și metodelor; nu este o știință (...)
> Mai mult: atunci când Stilistica (Știința Literaturii) va fi sistematizată , va fi atins totul, cu excepția scopului său final (pp. 401-402).

6.3.1.3. Sistemul stilistic

În urma acestor considerații, provenite dintr-o activitate critică desfășurată alături de Garcilaso, Fray Luis, Sanjuan și Góngora, D. Alonso configurează etapele sistemului stilistic pe care îl va aplica, atât lui Lope, cât și lui Quevedo [18]'. În afara schemelor utilizate de L. Spitzer, D. Alonso abordează ideea

[189] Într-un fel, Dámaso își propune ca parcursul acestui volum să reproducă în cititor triplul mod de cunoaștere a operei literare.

ro/

Teoria semnelor lingvistice a lui Saussure este utilizată pentru a analiza relațiile care pot apărea între „semnificant” și „semnificat”, semnificantul fiind materialul fizic și acustic al versului, suportul jocului de semnificații ce trebuie reprodus în cititor. El subliniază logic că în vorbirea cotidiană semnificantul abia dacă contează, deoarece vorbitorii nu se opresc asupra acestei materialități acustice; acestea sunt procedurile susceptibile de analiză critică, de a fi înțelese științific. Semnificatul este încărcătura conținută în acea imagine sonoră și poate corespunde unuia sau mai multor concepte (sau niciunuia). [19] °. Analiza acestui „semnificat” corespunde cu ceea ce el numește „stilistica formei interioare”, planul în care se situează această limită insurmontabilă pentru cunoașterea științifică:

> ...cauza acestei preferințe pentru forma externă nu este alta decât faptul că semnificantul ni se prezintă ca fiind concret și material (deși foarte complex) — măsurabil și, prin urmare, înregistrabil —, în timp ce semnificatul sau forma interioară (adevăratul, dar totuși imposibilul, obiectiv al Stilisticii) nu este direct cognoscibilă decât doar prin însușire intuitivă. Și aici rezidă problema (p. 412).

Prin urmare, Dámaso își dedică toate eforturile analizei materialelor care constituie semnificantul. El adoptă determinația lui Bally (reamintiți-vă p. 85) conform căreia valorile afective sunt inseparabile de valorile conceptuale; totuși, la fel ca Marcel Cressot, Dámaso crede în posibilitatea unei stilistici literare, distincte de lingvistică, care este cea care trebuie luată ca punct de plecare. În consecință, el extinde mecanismele analitice ale lui Bally:

> Să ne exprimăm clar diferențele de opinie față de Bally. Credem: 1.°) că obiectul Stilisticii este totalitatea elementelor semnificative ale limbajului (conceptuale, afective, imaginative); 2. ˚) că acest studiu este deosebit de rodnic în opera literară; 3. ˚) că discursul literar și comentariul sunt doar grade ale aceluiași lucru (...)
> Să ne exprimăm opinia sinceră: Bally a ales un nume care nu era prea potrivit pentru obiectul pe care îl avea în vedere (p. 584).

În concluzie, viziunea critică a lui D. Alonso reprezintă cea mai importantă contribuție a Stilisticii vorbirii, spre deosebire de cea a limbajului; o sumă[180]

[180] Deoarece Dámaso consideră că relația dintre semnificant și semnificat, în

Limbajul literar nu este arbitrar, ci motivat.

de aspecte — intuiție, dimensiune psihologică, respingerea istoriei literare , absența judecăților de valoare, abordări lingvistice — care își ating consecințele ultime în metoda sa. Prin urmare, la el, Stilistica constituie punctul de plecare al unei tradiții critice — din care C. Bousofio ar fi cel mai bun reprezentant [181]— și, în același timp, reprezintă avansul altor abordări care sunt de obicei încadrate sub eticheta de Stilistică funcțională (cazul S.R. Levin: § 7.1.2) [182].

6.3.2. Iubitul Alonso

Marele merit al abordării critice a lui A. Alonso constă în sintetizarea stilisticii limbajului (așa cum a fost concepută de Ch. Bally) și a celei a vorbirii (bazată pe ideile lui K. Vossler și L. Spitzer). Încă o dată, vor fi folosite cunoștințe lingvistice [183]și o vastă înțelegere literară, care vor constitui sursa majorității perspectivelor care vor fi ulterior dezvăluite în analize individuale valoroase, fundamentul ideilor sale teoretice [184].

[181] Este suficient să analizăm formularea pe care C. Bousoño își bazează *Teoria expresie poetică-,* «Totuși, metoda noastră nu va fi filosofică, ci, cel puțin în intenția sa, științifică. Cercetarea noastră se va limita la extragerea acelor concluzii estetice pe care investigația anterioară a operelor literare în sine ni le-a relevat. Cred că poemul concret (acesta, acela) este cel care, în principiu, ar trebui să ne învețe totul despre poezie », Madrid: Gredos, 1970, vol. I, pp. 11-12.

[182] M. ASENSI REZUMĂ sfera teoriei damasiene: „De fapt, nu se dovedește că „Este ciudat că, pe măsură ce anii au trecut, teoria și critica literară a lui Dámaso Alonso au devenit din ce în ce mai apropiate de cele ale poeticii lingvistice. Acest lucru a produs un efect contradictoriu interesant în opera sa: în timp ce nega validitatea legilor, regularităților și universaliilor în sarcina științei literare, studiile sale constante asupra materialității lingvistice a textelor literare l-au condus la stabilirea unor formule expresive a căror validitate universală este evidentă", *op. cit.,* p. 224.

[183] Este suficient să ne amintim excelentul eseu al lui A. ALONSO dedicat articolului și diminutivul în spaniolă, din 1932-1934, și culese în *Studii lingvistice. Teme spaniole,* Madrid: Gredos, 1961, pp. 161-189.

[184] Este cazul celei dedicate *Poeziei și stilului în Pablo Neruda* [1954], Barcelona: Edhasa, 1979, plus eseurile axate pe Valle-Inclán, Lope, Cervantes, Galdós etc. și adunate în importantul volum din *Materia y forma en poesía* [1955}, Madrid: Gredos, 1969, unde include cele două cunoscute contribuții ale sale în domeniul teoretic al criticii literare: «Carta a Estilística y la interpretación de la literatura»: «Carta a Alfonso Reyes interpretaciones. estilística de los textos literarios», pp. 87-107.

6.3.2.1. „Scrisoarea către Alfonso Reyes”

Punctul său de plecare este relația pe care o stabilește între *sens,* pe care îl echivalează cu „referința intențională la obiect” (în cadrul dimensiunii logice a limbajului) și *expresie,* deoarece cuvintele nu semnifică doar realități, ci implică sau sugerează și alte lucruri:

> ...și, mai presus de toate, realitatea psihică vie și complexă din care aceasta provine. Expresia este *o indicație,* nu un semn, al acestei realități psihice vii; o exprimă, nu o semnifică. De exemplu, „soarele răsare deja” poate indica, sugera sau exprima satisfacția nerăbdării sau explozia unui moment de bucurie și așa mai departe. Două expresii pot avea același sens cu valori expresive diferite . ^[195]

În acest conținut „expresiv” sau „indicativ” se includ afectivul, fantasticul și evaluativul, iar acesta este ceea ce merită studiat de Stilistica limbajului, așa cum este concepută de Ch. Bally, și care trebuie să fie întotdeauna și în mod necesar baza celorlalte Stilistici ale vorbirii:

> ...stilistica, ca știință a stilurilor literare, se bazează pe acea altă stilistică care studiază latura afectivă, activă, imaginativă și evaluativă a formelor de vorbire fixate în limbă (...) Ea acordă atenție preferențială valorilor poetice, de gestație și formale (sau constructive, sau structurale , sau constitutive; „forma” ca facere a spiritului creator), în locul „valorilor istorice, filosofice, ideologice sau sociale la care s-a referit critica tradițională” (p. 81).

Prin urmare, Stilistica vorbirii este numită de A. Alonso „Știința stilurilor” și își propune să elucideze natura poetică (în sensul său creativ) care rezidă într-o anumită operă sau mecanismele creative pe care un poet le pune în mișcare.

Rețineți, așadar, că în sinteza realizată de A. Alonso, opera și autorul sunt considerate materiale de plecare, deși el se concentrează, fundamental , pe text:

> Prin urmare, stilistica studiază *sistemul expresiv* al unei opere sau al unui autor, sau al unui grup înrudit de autori, înțelegând prin sistem *expresiv*

[I9i] «Scrisoare către Alfonso Reyes despre stilistică», pp. 79-80.

> structura operei (ținând cont de interacțiunea calităților materialelor folosite) până la puterea sugestivă a cuvintelor (p. 82).

Sau, cu alte cuvinte: Stilistica trebuie să studieze opera literară atât ca produs creat *(ergon), cât și* ca activitate creativă *(energeia)*. Nu se preocupă, așadar, de forțele exterioare operei literare, ci mai degrabă de modul în care aceste tensiuni se armonizează și se combină în cadrul ei.

> ...stilistica privește poetul ca pe o energie creatoare. Și, întrucât cealaltă critică pune în prim-plan *care sunt* forțele istorice și sociale care se reunesc și se armonizează în autorul studiat, ceea ce stilistica propune este *armonizarea* acestor forțe, ce face autorul cu ele, cum funcționează ele constructiv în operă, ca materiale valoroase în actele estetice și creative (p. 84).

Autorul preia materiale din timpul său (care trebuie conturate de Stilistica Limbajului) pe care *le recreează* (individual: Stilistica Vorbirii) și se întoarce la epoca căreia îi aparține. Prin urmare, A. Alonso propune ca punct de plecare studiul particularităților idiomatice ale unui autor (un nivel care permite accesul la singularitatea sa psihică), dar nu se oprește aici. Mai degrabă, ghidat de concepția științei, el încearcă să contureze totalitatea elementelor poetice și creative (ceea ce este exact stilul) ca mijloc de pătrundere în sfera conștiinței poetice.

> Stilistica studiază întregul sistem expresiv în funcționarea sa și, dacă o stilistică care se ocupă de latura idiomatică este incompletă, una care vrea să-și îndeplinească scopurile ocupându-se doar de latura idiomatică este inadmisibilă , deoarece forma idiomatică a unei „opere sau a unui autor nu are sens decât în raport cu întreaga construcție și cu jocul calitativ al conținutului său (p. 86).

La Amado Alonso se poate recunoaște un optimism care i-a lipsit lui Dámaso Alonso, crezând că Stilistica, ca știință, poate atinge un obiectiv concret.

6.3.2.2. Interpretarea stilistică

În „Interpretarea stilistică a textelor literare”, el clarifică oarecum mai mult aceste noțiuni; „particularitățile idiomatice ale unui autor”

nu pot fi niciodată analizate izolat și, chiar dacă sunt considerate ca un întreg , se dovedesc insuficiente; stilistica trebuie să acorde atenție modului în care este construită opera pentru a stabili „ce *încântare estetică* evocă". Aici, nu mai există nicio dihotomie între „conținut/formă"; ceea ce contează este „realitatea sa formală" sau ceea ce A. Alonso numește „sistemul său expresiv" (amintiți-vă : uniunea structurii interne, puterea sugestivă a cuvintelor și eficacitatea estetică a jocului ritmic). Acest fundament estetic este, așadar, ceea ce trebuie să lumineze viziunea asupra lumii pe care o evocă opera (*„Weltanschauung"* sau dimensiunea tradițională pe care a abordat-o critica). Una dintre cele mai originale idei ale lui A. Alonso este exprimată atunci când consideră opera un „spirit obiectivat":

> Aceste semne materiale ale comunicării, care au virtutea de a continua să-și comunice scopul chiar și după absența omului care le-a creat, chiar și după ce acesta a dispărut și la multe secole după moartea sa, sunt numite de filosofie spirit obiectiv sau, cum cred eu mai bine, spirit obiectivat (p. 95).

Pentru a se actualiza, spiritul obiectivat necesită prezența unui „spirit subiectiv", cel al cititorului:

> ...starea de spirit a autorului, acel moment trecător și ireversibil care ne scapă nouă, celorlalți, pentru a se pierde în fluxul heraclitean al existenței, trece nepieritor în spiritul cititorului prin podul construcției obiective care este opera literară (id.).

ca știință capabilă să evidențieze elementele pe care se bazează plăcerea estetică , trebuie să contribuie cumva la construirea acestei punți :

> Cel mai bun studiu stilistic constă în a alimenta acele jaruri de desfătare obiectivate în opera literară pentru a reaprinde flacăra cu o sete de a arde mai puternic. Constă în a atrage atenția cititorului asupra valorilor desfătării estetice, astfel încât toate sugestiile să sară și să opereze, astfel încât acele momente tensionate ale creației poetice, care în operă nu și-au lăsat decât palida contra-figura, să dobândească o prezență eficientă, contagioasă (p. 97).

Chiar dacă recunoaștem „că nu vom ajunge niciodată la jarul aprins **al miezului** său {de poezie}", este suficient să ne apropiem de el și „să-i simțim căldura dătătoare de viață și lumina sa minunată".

În concluzie, principala contribuție a lui Amado Alonso în domeniul stilisticii constă în acea sinteză specială (limbajul mai întâi, vorbirea apoi) care îl conduce la configurarea unei noțiuni de „formă", integrând acele resurse estetice și artistice, apreciate ca abateri de la un sistem expresiv general.

Metodologia imanentistă a suferit critici serioase din partea criticilor (moștenitori ai pozitivismului) care au văzut în aceste observații spiritul subiectiv nu al autorului, ci al stilistului. De aici a apărut o stilistică antiidealistă (îndreptată în primul rând împotriva formulărilor lui L. Spitzer), ai cărei principali susținători au fost Charles Bruneau (care a efectuat o catalogare exhaustivă a elementelor stilistice ale autorilor [185]) și John R. Firth (care a recomandat o descriere lingvistică completă pentru a selecta apoi trăsăturile stilistice care merită evidențiate [186]). Această abordare conduce la statistici stilistice, ca mijloc de depășire a subiectivității care putea rezida într-o apreciere „intuitivă" (fie că este numită „șoc interior" sau „salt în cadrul operei"), înlocuită acum de calcule lexicologice și - câmpuri de referință sintagmatice care pot fi comparate între ele. Fără îndoială, această abordare a beneficiat de crearea unor concordanțe lexicale și, bineînțeles, de configurarea unor baze de date (pe CD-ROM) care permit o numărare rapidă a materialelor lexicale și o combinare eficientă a comenzilor de căutare și relaționare (întotdeauna, în cele din urmă, stilistice).

[185] Vezi, de exemplu, „La stylistique", în *Filologie romanică,* 5 (1951), 1-14, plus Răspunsul propriu al lui L. Spitzer , în „Les théories de la stylistique", în *Le Français Moderne,* 20 (1952), 16-168.

[186] Vezi lucrarea sa „Moduri de semnificație", în *Eseuri și studii,* 4 (1951), 118-149.

Stilistică funcțională *și* structurală

Domeniul Stilisticii, sub auspiciile lingvisticii saussuriene, oferă o certitudine a liniilor și abordărilor critice care, așa cum am văzut, se cristalizează în acea stilistică dual a limbajului (capitolul V) și a vorbirii (capitolul VI) pe care Amado Alonso (§ 6.3.2) a încercat să o reconcilieze. Cu toate acestea, la sfârșitul anilor 1950, peisajul curentelor lingvistice s-a schimbat profund odată cu reapariția funcționalismului (Școala de la Praga, prin Jakobson) și simultaneitatea abordărilor structuraliste și generative. Aceasta nu înseamnă că studiul stilului dispare, ci mai degrabă că este completat de alte perspective care favorizează formarea unor noi tendințe în Stilistică, de unde și numele dat acestei secțiuni, urmând liniile trasate de A. YHera [198], într-o expunere care reflectă această eterogenitate de niveluri:

[198] După respingerea dublei distincții dintre „stilistica formelor ” și „stilistica temelor”, propusă de Gérald ANTOINE, vezi „XII. Stilistica formelor și stilistica temelor, sau stilistul versus vechea și noua critică”, în *Căile actuale ale criticii* [1967], Barcelona: Planeta, 1969, pp. 191-206, pentru confuzia dintre stilistica și „noua critică”.

Această diversitate terminologică nu semnifică existența unor discipline complet diferite, ci mai degrabă reflectă vicisitudinile pe care le-au trecut încercările de studiu obiectiv al literaturii: un studiu care pornește chiar de la subiectul său, limbajul . Stilistica, poetica și semiotica literară sunt pur și simplu forme diferite ale unei singure intenții care, în căutarea unei metode adecvate , a fost succesiv legată de filologie, lingvistică și, astăzi , de semiotică .

Prin urmare, deși autorii aparținând acestei tendințe pot fi găsiți într-un grup sau altul, ei sunt de obicei grupați sub o categorie care le dezvăluie datoriile față de „structuralism ” și „stilisticică” (fie ele separat).[187] [188](deja în ansamblu [189]). Cu toate acestea, perspectiva lingvistică predomină în aceste analize, care continuă să considere stilul - un fenomen social, o chestiune individuală - ca punct central al formulărilor lor. Ceea ce se întâmplă este că fiecare critic dezvoltă o cale complet personală care rareori converge cu cea a unui alt critic, cu excepția, poate, a originilor sau tradițiilor care le servesc drept punct de plecare . Prin urmare, se poate vorbi despre o „ Stilistică funcțională”, legată de dezvoltarea funcțiilor limbajului propuse de Jakobson la cruciala întâlnire de la Bloomington din 1958.[190] și care ar fi reprezentată de Michel Riffaterre și Samuel R. Levin, și o altă „Stilistică structurală”, apropiată de fundamentele lingvistice ale lui Hjlemslev, care inspiră discursul critic al lui Jean Cohen și Pierre Guiraud.

[187] Din lucrarea sa *Stilistică, poetică și semiotică literară,* op. cit., p. 31.

[188] După cum fac T. ALBALADEJO și F. CHICO, în «Teoria lingvisticii formale și literar», *cit. oh.,* pp. 209 și următoarele.

[189] După cum se poate observa în Tema 24 a lucrării lui J. DOMÍNGUEZ CAPARRAS, „Teoria Glosematica literaturii . Stilistică structurală”, *Critică* literară , Madrid : UNED, 1990, pp. 495-543; acum, însă, în lucrarea sa *Teoria literaturii ,* fiecare dintre aceste direcții are *propriul* titlu independent. M. ASENSI, în lucrarea sa *Istoria teoriei literare . Volumul II ,* El îi grupează pe autorii acestui curent în cadrul a ceea ce numește „stilistică sistematică ”, amintind că „ structuralismul își găsește unul dintre punctele sale fundamentale de plecare în teoria avangardei ruse, {și] aceasta implica moștenirea relației propuse de aceasta între literaritate și dezautomatizare ”, p. 227.

[190] Reamintim conceptele din § 2.3.2.1, plus abordările din § 11.4.

7.1. Stilistică funcțională

Importanța înființării acestei secțiuni constă în faptul că creează o legătură între teoriile formalismului și noua critică americană ce se va dezvolta din anii 1960 încoace2 ° 3 ' departe de abordările „noilor critici” [204].

Pe de o parte, imanentismul se răspândește ca mijloc de abordare a textului; pe de altă parte, unitatea dintre lingvistică și critica literară conturează un câmp fertil de conexiuni, din care va apărea o nouă evaluare a limbajului literar, bazată pe ipotezele structurilor [formale].

M* 7.1.1. Michel Riffaterre

De-a lungul anilor 1960, acest cercetător american a construit o metodologie critică, bazată pe respingerea normei extratextuale, în sensul dat de Leo Spitzer, conform căruia o trăsătură lingvistică ar putea reprezenta voința stilistică a unui autor.[191] [192]Tocmai prin - valorificarea posibilităților oferite de cadrul de comunicare,

[191] Gândiți-vă la studiile lui R. FOWLER, * *Linguistic Criticism*,* Oxford: Oxford University Press, 1986, ale lui N.F. BLAKE, *Reflections on Some Approaches to Style and Stylistics*, *în Revista Alicantina de Estudios Ingleses,* i (1988), 7-18, sau ale lui M. CUMMINGS și R. SIMMONS, * *The Language of Literature. A Stylistic Introduction to the Study of Literature*,* Oxford: Pergamon Press, 1983.

[204] În § 19.3, va fi explicată dezvoltarea deconstrucției în Statele Unite. Iar diseminarea ideilor lui Derrida se va baza tocmai pe acel gol de idei critice implicat de dispariția „Noii Critici” și de lenta înlocuire a principiilor sale cu altele de anvergură funcționalistă.

[205] JM indică [spre] PAZ GAGO: „Poetica structurală este interesată în primul rând de „Limbajul literar și, prin urmare, curentul stilistic care se dezvoltă în cadrul său încearcă să interpreteze literaritatea ca un fenomen generalizat de abatere de la o normă care, în principiu, ar fi, ca în stilistica spitzeriană, codul limbajului obișnuit”, *Stylistics,* op. cit., p. 78

[192] „În aceste condiții, ar fi posibil să descoperim procedura stilistică în fiecare abatere de la norma stilistică? Majoritatea stiliștilor [și îi citează pe Spitzer, Bruneau, Guiraud] cred că da, dar este dificil de înțeles cum poate fi transformată această abatere într-un criteriu sau chiar cum poate fi folosită pentru a o descrie”, vezi *Essais de stylistique structurale.*

Conceput de R. Jakobson, acesta a conferit o importanță singulară *contextului* în pozițiile sale critice, mergând până la a vorbi despre „ context stilistic" versus „normă stilistică", extinzând astfel, într-un mod extraordinar, posibilitățile de abordare a textului:

> Ipoteza conform căreia contextul joacă rolul de normă și că stilul este creat prin abaterea de la aceasta este fructuoasă (pp. 55-56).

7.I.I.I. Caracteristici de stil: intenționalitatea ta

Riffaterre susține că stilul poate fi evaluat doar prin analizarea naturii sale esențiale, care nu este alta decât cea a limbajului, planul pe care trebuie selectate trăsăturile care caracterizează acel stil. Acesta este punctul de plecare al binecunoscutei sale definiții:

> Prin *stil literar* înțeleg *orice formă scrisă individuală cu intenție literară ,* adică stilul unui autor sau, mai degrabă, al unei opere literare izolate (ceea ce va fi numită aici *poem* sau *text),* sau chiar al unui peisaj izolat (p. 29).

Stilistica, așadar, va trebui să identifice acele trăsături particulare pe care stilul le manifestă. Această abordare relevă o relație curioasă între lingvistică și stilistică, o disciplină care ar trebui să se ocupe doar de conceptele specifice limbajului literar, îndreptându-și atenția în primul rând către nivelul receptorului, decodificatorul, în timp ce lingvistica, datorită amplorii fundamentelor sale, ar trebui să corespundă nivelului emițătorului , [vorbitorului.207]

Complexitatea mesajului literar provine din precauțiile pe care autorul le ia în timpul procesului creativ pentru a se asigura că textul său este decodificat - conform unor reguli precise:

> Stilul este înțeles ca o accentuare *(accent) — expresivă, afectivă sau estetică —* adăugată informațiilor transmise de structura lingvistică , fără alterarea sensului (id.).

{1970I, pres, de D. DELAS, Paris: Flammarion, i975 ᶻ, p. 52-53 (cu traducere la Barcelona: Seix Barral, 1976).

[207] Vezi și lucrarea sa „Criterii pentru analiza stilului", *în Reception Aesthetics,* ed. R. WARNING, op. cit., pp. 89-109.

Prin urmare, mesajul literar și mesajul colocvial nu pot coincide niciodată. Scriitorul dispune de o serie de tehnici de „insistență” pentru a-l obliga pe cititor să se concentreze asupra anumitor zone ale textului. Autorul ghidează voința receptivă a cititorului, deoarece acestuia îi lipsesc alte mecanisme comune în limbajul cotidian (cum ar fi gesturile sau intonația) și trebuie să le înlocuiască cu „markere” ale limbajului literar care să mențină atenția cititorului în punctele în care creatorul plasează intenția literară a textului său.

Astfel de trăsături — și acest nivel face posibilă orice analiză — trebuie obiectivate în text, așadar sarcina criticului va fi să reconstruiască acea „funcție a cititorului”, pentru a afla ce proceduri a folosit autorul pentru a atrage atenția cititorului; de aici, această formulare importantă:

> Întrucât un astfel de control al decodării este ceea ce diferențiază scrierea expresivă de scrierea obișnuită (indiferentă față de modul de decodare atâta timp cât aceasta a fost corectă) și întrucât această diferențiere corespunde complexității mesajului autorului, putem observa în ea *mecanismul specific al stilului individual* (p. 36).

Totuși, autorul își bazează stilul pe imprevizibilitatea trăsăturilor pe care le prezintă cititorului, deoarece altfel, cititorul nu ar observa elementele de care depinde „comunicarea” intenționată a textului. Într-un fel, criticul trebuie să realizeze că ceea ce urmărește scriitorul este să „limiteze” – pentru a o ghida spre obiectivul său – libertatea de percepție a cititorului: pe scurt, să organizeze procesul de decodificare.

7.1.1.2. „Cititorul arhitect”

Descoperirea acestor trăsături stilistice este o operațiune foarte delicată, deoarece nu te poți baza pe o singură persoană, oricât de bine pregătită ar fi aceasta, pentru a înțelege aceste resurse speciale de decodificare. Dacă s-ar face acest lucru, pericolul subiectivității ar invalida aceste evaluări. În acest scop, Riffaterre propune un fel de sondaj stilistic, care ar consta în oferirea textului mai multor cititori – sau „informatori” [193]– pentru a...

[193] Nici nu pot fi oricine, întrucât Riffaterre specifică faptul că este recomandabil să se selecteze cititori educați, obișnuiți să interacționeze cu texte literare: PP- 4Ó-47-

Scopul este de a extrage, din aceste judecăți de valoare, firele comune care duc la o trăsătură stilistică; datele subiective pot fi astfel eliminate, concentrându-se în schimb pe stimuli, pe elementele care captează atenția și care i-au provocat. Riffaterre a numit acest set de informatori „arhi-cititorul", adică suma tuturor lecturilor unui text. Prin urmare, s-ar putea argumenta că această metodă de analiză urmărește să descopere reacția pe care opera a provocat-o în cititor, identificând stilul ca mijloc de a provoca aceste atitudini.

Limitele acestei metode sunt evidente și au fost subliniate chiar de Riffaterre: pe de o parte, dispersia excesivă a trăsăturilor stilistice presupus identificate; pe de altă parte, presupunerea că arhe-cititorul poate funcționa doar cu opere contemporane, deoarece cu texte din trecut îi lipsesc cunoștințele normative care i-ar permite să perceapă semnificațiile intenționate de autor. Pentru a rezolva aceste probleme, Riffaterre a subliniat noțiunea de *analiză contextuală,* pentru a renunța la ipoteza unei „norme ideale":

> Contextul stilistic este un *model lingvistic* întrerupt de un element imprevizibil, iar contrastul rezultat din această interferență este stimulul stilistic. Ruptura nu trebuie interpretată ca un principiu de disociere (p. 57).

„Stimulul stilistic" apare din ruptura pe care cititorul o experimentează la perceperea unui element străin contextului. Acești „stimuli" trebuie studiați structural; în acest scop, se face distincția între un „microcontext" (intern procedurii stilistice) și un „macrocontext" (extern procedurii stilistice), în funcție de faptul dacă rupturile se produc în cadrul elementelor care construiesc textul sau dacă se bazează pe date agramaticale, legate în primul rând de evaluarea conținutului textual. Deoarece – și acest lucru este important – acest context stilistic se construiește în memoria receptivă cu ajutorul căreia cititorul decodează textul.

Prin urmare, percepția unui efect stilistic nu depinde de o trăsătură lingvistică (așa cum considera Spitzer), exterioară textului, ci de valorile pe care cititorul le poate descoperi în acea organizare textuală. Riffaterre considera că aceasta era singura modalitate de a construi o analiză obiectivă, întrucât trăsăturile stilistice descoperite de un critic erau inutile dacă cititorul era incapabil să le perceapă (astfel, el se îndepărtează de premisele structuralismului francez): Riffaterre vrea să definească zona

a lizibilității textului, deoarece este convins că acesta este cel construit de autor și nu un „hipertext” care apare din aplicarea diferitelor metodologii critice.

Mai târziu, el a reiterat rolul cititorului în deslușirea naturii stilistice a textului. Ceea ce contează nu este relația sa cu autorul sau cu realitatea (din care provine, căreia i se adresează), ci mai degrabă dimensiunea interioară cu care a fost modelat [194].

În ciuda dificultăților acestei metode (competența îndoielnică a „arhi-cititorului” sau incapacitatea sa de a interpreta texte care nu sunt contemporane), merită subliniat angajamentul lui Riffaterre de a construi un model de critică care să respecte valoarea comunicativă a textului și , mai presus de toate, importanța caracterului contextual al markerilor stilistici.

7.1.2. Samuel R. Levin

Dacă Riffaterre își asumă postulate structuraliste pentru metodologia sa de analiză, S.R. Levin va lega noutățile generativismului (§ 13.1) de concepția lui R. Jakobson despre funcția poetică, pentru a identifica elementele specifice — structurante — ale limbajului poetic, adică trăsăturile care definesc poezia și o disting de limbajul cotidian.

> Abordarea inițială conturează deja calea de urmat:
> Rezultatele studiului nostru coincid cu opinia generală conform căreia ceea ce caracterizează poezia este acea unitate specială la care ne-am referit . Analiza noastră, însă, evidențiază existența unor structuri specifice limbajului poeziei și care exercită o funcție unificatoare asupra textului în care apar – structuri pe care le-am numit *cuplaje* [195].
>
> - - - - .

[194] „Contribuția analizei formale la explicarea fenomenului literar mi se pare a fi, în esență, evidențierea modului în care acest fenomen se situează în cadrul relațiilor dintre text și cititor, nu între text și autor, sau între text și realitate. Prin urmare, contrar tradiției, care abordează exterioritatea

textului

, încercarea de explicație trebuie să imite procesul”

„percepția normală a mesajului de către destinatarul său: acesta trebuie să meargă din interior spre exterior”, vezi *La production du texte,* Paris: Seuil, 1979, p. 27.

[195] Vezi *Structuri lingvistice în poezie* [1969], Madrid: Cátedra, 1979 [3] , p. 22, cu introducere și anexă de F. LÁZARO CARRETER.

Unitatea poeziei este definită, așadar, de acele structuri interne — întrucât leagă elemente lingvistice, transformându-le în elemente poetice — și care permit poeziei — ca mesaj special ce este — să dăinuie, adică să devină un mesaj memorabil . Această permanență se bazează pe repetarea formei originale cu care a fost construită.

O astfel de viziune asupra poeziei este strâns legată de noțiunea de recurență pe care Jakobson o stabilește ca bază a funcției poetice [21,] cu *postulatul lui Chomsky conform căruia* este posibil să se stabilească o structură capabilă să producă toate propozițiile gramaticale.[196] [197]Nu este vorba de faptul că Levin dorește să creeze o gramatică care să-i permită să genereze toate poeziile existente, ci mai degrabă de faptul că intenționează să identifice modelele lingvistice unice și specifice poeziei. Poemul, ca mesaj special care este, este caracterizat de modul în care a fost creat; altfel, nu ar fi „memorabil", ci mai degrabă de unică folosință.

7.1.2.i. „Împerecherile"

„Asociațiile" sunt perceptibile pe cele două planuri de organizare a elementelor limbajului: planul sintagmatic (sau propozițional), care leagă - elementele *in praesentia* într-un mod vizibil, și planul paradigmatic (sau asociativ) , care leagă elementele *in absentia. În funcție de* planul ales , vor exista două tipuri de asociații, bazate pe două modele de paradigmă : a) *Tipul I,* sau clasele poziționale, care include toate elementele echivalente ca poziție și care pot fi utilizate în același context lingvistic (pp. 38-42) și b) *Tipul II,* sau paradigme naturale, alcătuite din elemente între care există o relație fonetică sau semantică:

[196] Vezi, așadar, § n.4.2; Jakobson era interesat să explice cum
Limbaj literar: autorul nu uită paradigmele sau sintagmele cu care își formulează mesajul, ci le proiectează din nou — repetând structurile lor sintactice și lexicale — în poemul pe care îl creează.

[197] își amintește M. ASENSI : „Posibilitatea aplicării lingvisticii generative la
Studiul literaturii apare dintr-o problemă. Întrucât generativismul se concentrează pe competența lingvistică a unui vorbitor-ascultător ideal și întrucât această competență dă naștere la generarea unui număr nelimitat de propoziții dintr-un set limitat de reguli , ce se întâmplă cu acele propoziții care încalcă aceste reguli de bază? Cum pot fi explicate? (*op. cit.)* p. 277.

> Diferența dintre acest tip de echivalență lingvistică și tipul de echivalență care are ca rezultat doar o simplă formare de clase (echivalență de tip I) constă, așadar, în faptul că echivalențele semantice, deși aparțin tipului I conform acestei metode analitice, au posibilități de co-apariție mult mai restrânse (p-43).

Echivalențele semantice — vizibile în sinonime, antonime, termeni abstracți — constituie unul dintre fundamentele construcției poetice; iar la acestea, tot datorită naturii sale restrictive, trebuie adăugate echivalențele fonetice, într-o utilizare specială:

> ...în ceea ce privește analiza poetică, nu suntem interesați în mod fundamental de echivalențele bazate pe poziție, ci mai degrabă de echivalențele fizice, care includ caracteristici precum aliterația, rima, numărul de silabe etc. (p. 47).

Limba posedă astfel această *echivalență naturală,* fără legătură cu un mediu lingvistic verificabil sau previzibil; ea corespunde unui plan extralingvistic , în care este posibil să se observe *continuumul* semantic general și *continuumul fonetico-fiziologic general* ; acestea sunt echivalențele de tip II — ușor conectabile cu teoria limbajului poetic a lui Jakobson — și sunt cele pe care Levin le va evidenția ca bază a *asocierilor* .

> ...utilizarea acestor echivalențe, fie de origine fonică sau semantică, nu este accidentală, ci se realizează sistematic pe tot parcursul poemului. Această utilizare sistematică a echivalențelor naturale constă în plasarea elementelor lingvistice echivalente în poziții echivalente sau, invers, în utilizarea pozițiilor echivalente ca decor pentru elemente fonice sau semantice echivalente (pp. 49-50).

Observați dubla posibilitate de construire a limbajului poetic determinată aici: pe de o parte, poetul *creează* prin distribuirea sau plasarea „elementelor lingvistice echivalente" în serii echivalente; dar, pe de altă parte, poetul *folosește* (și, prin urmare, primește dintr-o tradiție) aceste „ poziții echivalente", ceea ce poate implica existența unui limbaj poetic anterior creației poetice. În orice caz, așa cum s-a demonstrat, poezia se caracterizează prin dezvoltarea acestor echivalențe care corespund—

se bazează pe paradigme naturale și nu au nicio legătură cu tipul de operații lingvistice care reglementează limbajul cotidian.

Levin avertizează că „paralelismele convergente” [213] nu formează „împerecheri”, deoarece nu există nicio relație între ele; este vorba de forme echivalente în mod natural (ca sunet, ca sens) care apar în poziții echivalente:

> ...este necesar să se țină cont de faptul că ori de câte ori două forme apar în poziții echivalente putem vorbi despre perechi de convergență, dar putem spune că există o *împerechere,* o structură fundamentală pentru poezie, doar atunci când formele în cauză sunt în mod natural echivalente (P- S3)-

7.1.2.2. „Matricea convențională”

Poezia relaționează —fonetic și semantic— aceste forme echivalente care apar în poziții similare: cele semantice asociază unități conceptuale (prin sinonimie, prin antonimie, prin abstractizare), în timp ce cele fonetice se stabilesc de obicei în jurul axei convenționale a metrului, determinând în acest aspect una dintre cele mai singulare contribuții ale acestui studiu: conceptul de „matrice convențională”, care este dezvoltat de-a lungul capitolului V, un fel de sistem care nu derivă din relațiile sintagmatice ale limbajului, ci din setul de convenții cărora poemul se supune ca formă literară organizată.

Cele două convenții cele mai importante sunt metrul (a cărui periodicitate este marcată de accentul ritmic) și rima (referitoare la finalurile versului), plus aliterația și efectele particulare ale asonanței și consonanței, care pot fi și echivalente semantic (P-73).

S.R. Levin, în considerațiile finale ale cărții, își dă seama că, având această bogăție de date, nu poate explica ce elemente dau limbajului literar esența sa, dar poate arăta câteva dintre operațiunile care au loc în cadrul unei poezii (nu în întregime, desigur):

[213] Când „o componentă semantică independentă este încorporată într-o componentă poziționlă independentă”, p. 53.

„H”

> Prezența *simultană a* formelor Formele echivalente fonetic și semantic în aceste poziții constituie o condiție suficientă, dar nu necesară, pentru împerechere. În mod similar, prezența formelor echivalente fonetic sau semantic în poziții *care sunt ambele* ... Sintagmatic și convențional echivalent, constituie o condiție suficientă, dar nu necesară, pentru poezie. Dacă aceste ultime două structuri, astfel intensificate , se dovedesc avantajoase sau dăunătoare poemului depinde de acțiunea și interacțiunea simultană a celorlalți factori care operează în cadrul acestuia (PP- 76-77).

„Potrivirea” — identificarea și recunoașterea — constituie astfel un mijloc de reconstrucție a poemului în memorie și un mecanism pentru asigurarea permanenței acestuia. Unitatea și „memorabilitatea” au fost caracteristicile pe care Levin le-a stabilit ca bază a „gramaticii” sale poetice .

Criticii au recunoscut marea valoare a teoriei lui Levin, mai ales atunci când iau în considerare datoriile sale față de gândirea lui Jakobson și Chomsky, pe care o face cumva compatibilă. Cu toate acestea, el a fost criticat pentru puțina atenție pe care o acordă ideii de „matrice convențională”, articulată doar ca încă un aspect al recurenței și nu ca însăși originea convergenței dintre recurențele fonico-semantice și cele poziționale [214] ; în același timp, a fost subliniată insuficiența perspectivelor pe care Levin le extrage din gândirea sa, ca și cum nu ar fi vrut să ducă ansamblul ideilor sale până la consecințele lor ultime [215] ; s-au ridicat chiar voci împotriva acestei afirmații de a crede că un limbaj poetic există ca o entitate preexistentă poemului concret, în aceeași relație care există între sistem și mesaj [210] ; A fost remarcată și asemănarea dintre poziția lui Levin și unele dintre „structurile phirimembres” pe care D. Alonso și C. Bousoño le recunoscuseră deja ca elemente substanțiale ale poeziei.217 Cu toate acestea, lui Levin i se atribuie descoperirea, în poezie, a unui discurs structurat printr-o serie de axe (fonetice, semantice) care îi ordonează structurile interne , de care depinde evaluarea acelui text ca poezie și nu

[214] După cum a observat foarte bine JM Pozuelo Yvancos, *Teoria limbajului literar ,* ob. cit., p. 202.

[215] A. Yllera, *op. cit.,* p. 43.

[216] Lázaro Carretee a indicat acest lucru în „Anexă”, p. 106.

[217] T. Albaladejo și F. Chico, *ob. cit.,* p. 211.

al oricărui alt text, întrucât fiecare poem își generează propriul cod cu un singur mesaj care, în cele din urmă, este poemul în sine.

7.2. Stilistică structurală

Trebuie ținut minte că aceste titluri nu își propun să identifice grupuri uniforme care să cuprindă autori care pot împărtăși linii comune de gândire; în general, rădăcinile teoretice care converg în aceste discursuri critice sunt cele care fac posibilă această clasificare. În acest fel, termenul „stilistică structurală" cuprinde poziții asupra limbajului literar legate de teoria *conotației* limbajului, inițial conturată de Ch. Bally (se ocupă de aspectele afective și expresive determinate de aceasta) și extinsă de L. Hjelmslev, ca nivel sau registru al limbajului, în sensul său de modalitate de utilizare [218] ; urmărește să identifice ceea ce lingvistul numește *efecte de evocare,* care apar atunci când o formă lingvistică mărturisește situațiile în care s-a născut acel text, arătând evoluția care are loc în limbajul uman de la conotativ la denotativ; Cu toate acestea, și aceasta este cea mai importantă contribuție a lui Hjelmslev, conotațiile coexistă cu semne pur denotative, deci nu sunt elemente secundare ale limbajului, ci mai degrabă la fel de fundamentale ca denotațiile. O conotație semnifică și are ca expresie și conținutul și expresia semnului denotativ.

Prin urmare, susținătorii „stilisticii structurale" sunt cei care consideră că limba literară nu este distinctă de limba obișnuită (unde funcționează semnele denotative), ci mai degrabă că își formulează conținutul pe baza expresiilor și conținutului care caracterizează acele semne denotative. Acesta este punctul de plecare pentru Jean Cohen, dihotomia dintre expresie și conținut, și pentru Pierre Guiraud, atunci când încearcă să formuleze o *lingvistică structurală.*

[2.8] „Vom numi membrii izolați ai fiecăreia dintre aceste clase și unitățile care rezultă din combinarea lor *conotatori.* Unii dintre acești conotatori pot fi asociați cu anumite sisteme de scheme semiotice, iar alții cu ambele", vezi *Prolegomena sa la o teorie a limbajului* [1943], Madrid: Gredos, 1971, p. 163. M. ASENSI NE AMINTEȘTE că punctul de plecare al *Prolegomenelor* „este o întreagă declarație de principii: să înțelegem limbajul ca un întreg autosuficient, structurat și imanent", op. cit . , p. 254.

7.2.1. Jean Cohen

Titlul lucrării sale indică în mod clar scopul cercetării sale: *Structura limbajului poetic* [219], ca pas preliminar pentru încercarea de a determina „natura poetică" a poeziei. În acest scop, el consideră necesară identificarea formelor poetice ale limbajului, luând în considerare doar cele două niveluri care constituie acest limbaj: expresia și conținutul, sau cu alte cuvinte, cadrele fonic și semantic.

El își limitează analiza la poemul în versuri, în care aceste două planuri își dobândesc adevăratul sens de organizare poetică, întrucât aceleași caracteristici semantice pot fi găsite în poemul în proză, dar nu și componentele creativității formale. Ceea ce îl interesează, așadar, pe Cohen este formularea unei noi dihotomii care contrastează „proza" și „versul", presupunând propunerea lui Hjelmslev conform căreia trebuie să se distingă, pe planurile expresiei și conținutului, o „formă" și o „substanță":

> ...două mesaje pot fi opuse pe rând prin substanță sau prin formă, și aceasta pe planul dual al expresiei și conținutului. Vom căuta originea diferenței de formă, îndepărtându-ne astfel de poetica tradițională, care până foarte recent o căuta aproape în unanimitate pe partea substanței (p. 29).

„Nivelul fonic" permite studiul versificației (capitolul 11) și formularea condițiilor pentru definirea „versului" (care nu este opusul prozei), într-un periplu istoric prin poezia franceză ce îi permite să verifice un fapt esențial în teoria sa:

> ...versificarea nu a încetat să amplifice divergența dintre metru și sintaxă, *mergând tot mai departe în direcția negramaticității* (p. 69).

Comparând două fragmente poetice, unul în proză și celălalt în versuri, el verifică faptul că ceea ce se numește „vers" este determinat de pauzele finale, din care se trage această concluzie pertinentă:

> ...versul nu este negramatic, ci antigramatic. Este o abatere de la regulile de paralelism dintre sunet și sens care predomină în toate

[219] Paris: Flammarion, 1966 (traducere la Madrid: Gredos, 1970, cu mai multe retipăriri).

> proză (...) Din punct de vedere strict structural putem defini versul negativ: *versul este antifraza* (p. 71).

Și este o *antifrază* pentru că descompune factorii structurali care dau sens discursului în proză: pauza ca factor de organizare conceptuală. În versurile regulate, aceste proceduri sunt intensificate, susținute de metru și rimă; acest ultim artificiu al omofoniei este abordat dintr-o perspectivă originală:

> ...nu rima indică sfârșitul versului, ci sfârșitul versului indică rima. Rima singură nu numai că este incapabilă să încheie versul, dar nici măcar nu apare ca atare dacă nu este accentuată (...) dacă nu este urmată de o pauză (pp. 76-77).

Așadar, rima este cea care leagă similaritatea fonetică de **disparitatea conceptuală** , la fel cum se întâmplă și cu aliterația [198]sau cu regularitatea silabică. Toate aceste proceduri contribuie la funcția negativă care rezultă din versificație:

> *Norma sa este antinorma limbajului obișnuit* (p. 87).

Acestea sunt elemente împletite, întrucât dacă funcția pauzei este de a întări fragmentarea care se produce între gramatică și sens, versul — cu silabismul său — îndeplinește scopul de a disloca pauza în așa fel încât să reunească fonetic ceea ce sensul a separat. Poetul este conștient că trebuie să-și dezvolte discursul în funcție de aceste considerații:

> Poetul folosește limbajul pentru că vrea să comunice ceva, adică să fie înțeles. Dar vrea să fie înțeles într-un anumit fel: scopul său este să provoace în receptor un mod specific de înțelegere, diferit de înțelegerea clară, analitică, provocată de mesajul obișnuit (p. 99).

„Nivelul semantic" corespunde cu ceea ce Cohen numește „predicație ", adică acele proceduri care reglează inteligibilitatea textului. În acest scop, el analizează tratamentul limitat pe care retorica l-a acordat

---

„La fel ca rima, funcționează cu contingențele limbajului pentru a produce efecte omofonice, dar cu diferența că aliterația operează în cadrul versului și realizează între cuvânt și cuvânt ceea ce face rima între vers și vers", p. 86.

figurilor de stil, nereușind să aprecieze faptul că nivelurile sintagmatic și paradigmatic, **departe** de a fi opuse, se completează reciproc. Astfel, explică metafora și metonimia , [199]epitetele (legate de exercițiul „determinării" [200]), ordonarea (capitolul 5) și ordinea cuvintelor (capitolul 6). Cu aceste informații, el începe să contureze validitatea ipotezei pe care o formulase la început: diferența dintre proză și poezie este de natură lingvistică, bazată pe relațiile stabilite între semnificant și semnificat , caracterizată prin negativitatea figurilor sale, care fac ca limbajul poetic să prindă contur prin rupturile pe care le stabilește față de limbajul obișnuit.

Cohen revine la Hjelmslev în secțiunea de concluzii, în care postulează o nouă noțiune de „funcție poetică":

> Funcția prozei este denotativă; funcția poeziei este connotativă (p. 201).

Iată ce face ca poezia să fie definită negativ în raport cu un cod (cel al prozei, guvernat de denotație) și pozitiv în raport cu altul (marcat de conotație); în acest fel, Ecanza își atinge scopul:

> Codul nostru este denotativ și acesta este motivul pentru care poetul este nevoit să forțeze limbajul dacă vrea să scoată la iveală acea față patetică a lumii a cărei apariție produce în noi acea formă limită de bucurie estetică pe care Valéry o numește „vraja" (p. 221).

Unele dintre pozițiile lui J. Cohen pot fi discutabile [201]și, prin urmare, de exemplu, distanța pe care o stabilește în-

[199] Considerate ca mecanisme de diversiune; astfel se afirmă: „Metafora sau schimbarea „Semnificația este o transmutare a sistemului sau a paradigmei. Figura este un conflict între sintagmă și paradigmă, între discurs și sistem", p. 132.

[200] În acest sens, ea atinge o valoare importantă: «Sensul poetic nu Este inefabil, întrucât poezia îl exprimă cu precizie (...) Poezia [este] un limbaj pe care poetul a trebuit să-l inventeze pentru a exprima ceea ce altfel nu ar putea exprima", p. 159.

[201] Și multe dintre ele au fost evidențiate de G. GENETTE, „Limbaj poetic, poé „tique du langage», în *Figures II,* Paris: Seuil, 1969, pp. 123-153, unde avertizează că Cohen a adoptat „ca unic punct de referință «pro se scientifique» de la sfârșitul secolului al XIX-lea, care este o scriere neutră, deliberat lipsită de efecte stilistice, aceeași pe care Bally o folosește pentru a elimina efectele *contrare* ale limbajului, inclusiv limbajul expresiv vorbit", p. 140.

între „proză” și „versuri”, renunțând la analiza trăsăturilor ce definesc poeziile în proză; din același motiv, separarea dintre limbajul poetic și limbajul comun pare excesivă (mai ales atunci când indică faptul că acesta din urmă este științific, fără alte clarificări [202]). Însă este incontestabil că noțiunea de „antigramaticalitate” cu care definește limbajul poeziei și configurarea versului ca „antifrază” constituie două căi unice pentru înțelegerea mecanismelor de structurare a limbajului poetic. Este adevărat că determinarea poeziei ca „antiproză” fusese deja formulată de J. Tynyanov, care percepea în versuri caracteristici formale distincte de cele ale prozei.[203] [204].

7.2.2. Pierre Guiraud

opera lui P. Guiraud ca cercetător al unei metodologii pe care va reuși să o sintetizeze și să o îndrume, dacă nu într-o direcție nouă , atunci cel puțin în abordările practice ale analizei care decurg din cunoașterea stilisticii descriptive și generative220 .

Merită să fie inclusă în stilistica structurală datorită tratării conceptului de *structură,* stabilind că operele complete ale unui autor constituie un *cod* ce permite studierea structurilor particulare ale fiecăreia dintre acele opere. Astfel, urmând abordarea adoptată ulterior de J. Cohen, propune un model paradigmatic de *analiză ,* referitor la structurile unei anumite limbi, și un altul de *analiză sintagmatică,* cu ajutorul căruia se poate coborî apoi la structura internă a textului în sine.

---

[202] După cum a indicat JM ª POZUELO YVANCOS: „Imaginați-vă pe Cohen un grad zero de poezie-
ticitate, limbajul prozei științifice, informativ», p. 26; la fel ca la Genette (n. 23).

[203] A. GARCÍA BERRIO subliniază „că caracterizarea limbajului poetic ca fiind
„Antiproza”, apărată în zilele noastre de Cohen, avea deja vechiul antecedent formal (...) Și același lucru, adaugă Tynianov, se poate spune despre incomunicabilitatea semanticii poetice și a semanticii limbajului comunicativ”, în „ *Semnificația actuală a formalismului rus”,* op. cit., pp. 190-191.

[204] Reamintim lucrarea sa *La Stylistique* {1955}, Paris: PUF, 1975 , [la care ar trebui] adăugate [și] º întrebare ,
cu P. KUENTZ, *La Stylistice. Prelegeri,* Paris: Klincsieck, 1970 și analiza *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry. Etude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue* , Paris: Klincksieck, 1952. Prima sa lucrare a fost tradusă: Buenos Aires: Nova, 1967.

I2C)

Câmpurile semantice constituie canale de cunoaștere critică , întrucât dezvăluie specificitatea ce definește esența limbajului poetic conținut în fiecare text. Fiecare operă este un limbaj propriu, iar în cadrul ei , cuvintele dobândesc valori unice, neregăsite în nicio altă operă [205].

205 JM către PAZ GAGO își amintește: „În orice caz, el nu renunță la contribuțiile pe care încearcă să le integreze prin raportarea, în conformitate cu stilistica idealistă, a operei literare la originile sale și încercarea de a explica specificul stilistic al textelor încă de la geneza lor", *Stilistică,* p. 81.

Teorii marxiste și curente critice

Dezvoltarea marxismului, inițial în Rusia antică și, după 1917, în Uniunea Sovietică, a implicat o schimbare profundă în înțelegerea legăturilor dintre societate și structurile sale culturale și în valoarea care trebuie acordată abordărilor artistice și sistemelor lor de analiză, inclusiv criticii literare. După cum s-a văzut deja (§ 2.2), în paralel cu scrierile teoretice prin care filosofia marxistă s-a răspândit din Germania în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, în Rusia se dezvolta un curent puternic de gândire critică - formalismul, bazat pe presupoziții imanentiste care aveau să fie ulterior respinse radical de tezele dialectice care au triumfat după Revoluția din Octombrie. Unii dintre membrii săi au încercat să se integreze în noua situație (V. Șklovski, de exemplu), în timp ce alții au constatat că liniile principale ale gândirii lor erau contradictorii și au ales exilul la Praga (capitolul ni).

Opoziția față de un curent critic atât de inovator precum formalismul (radical în abordarea sa, avangardist în pozițiile sale) explică în mod clar natura atotcuprinzătoare a noii ideologii și

Este nevoie să se canalizeze toate formele de protest social sau de evaluare a semnelor artistice cu care societatea își definește cadrul de referință, imaginea realității. Prin urmare, este necesar să se înțeleagă, chiar și minimal , baza doctrinară pe care se bazează gândirea marxistă, pentru a situa apoi în cadrul acesteia unele dintre discursurile critice care s-au conturat în Uniunea Sovietică. Cu toate acestea, trebuie avut în vedere că cele mai importante poziții critice vor ignora principiile esențiale ale marxismului, pentru a relua unele dintre firele libere ale teoriilor formaliste: așa se va întâmpla cu așa-numitul Cerc Bakhtin (§ 10.1) și, într-un mod mai organizat, cu Școala de la Tartu (sub tutela lui I. Lotman: § 10.2.1).

8.1. Marxismul ca linie de gândire critică

Ideologia marxistă susținea că o transformare profundă a structurilor economice și sociale ar duce inevitabil la o transformare a ordinii culturale. Prin urmare, activitatea creativă și evaluativă a artei ar fi întotdeauna subordonată valorii sale instrumentale, dimensiunii sale simbolice din care să contemple spectacolul schimbărilor istorice și politice. Marxismul, de exemplu, nu a dezvoltat niciodată o teorie sociologică cu care să interpreteze operele de artă, tocmai datorită legăturii pe care a stabilit-o între societate ca sistem și producția artistică care urma să derive din aceasta. Teoriile marxiste dezvoltă, în prealabil, un cadru normativ, o reglementare teoretică ce trebuie folosită atât în sfera specifică a creației, cât și în sfera mai generală a exegezei sale. Marxismul modelează linii de gândire separate de dezvoltarea unei baze empirice, de observațiile prealabile care ar permite apoi stabilirea unor criterii și elemente de judecată. Marxismul canalizează moduri de analiză care presupun reguli fixe și care admit greu variații în evoluția lor, așa cum pot demonstra revistele oficiale ale Uniunii Sovietice sau așa cum au evidențiat Congresele Scriitorilor Sovietici [206].

[206] Unul dintre cele mai bune studii pe această temă rămâne cel al lui Peter DEMETZ, *Marx, Engels şi poeţii* [1954], Barcelona: Fontanella, 1968, este valoroasă atât pentru analiza istorică, cât și pentru evaluarea gândirii fiecăruia dintre acești ideologi. M. ASENSI OFERĂ O SINTEZĂ CUPRINZĂTOARE în Capitolul VII, „Teoria literară marxistă de-a lungul istoriei", din lucrarea sa *Istoria teoriei literare, Volumul II,* op. cit., pp. 437-522; vezi și J. DOMÍNGUEZ CAPARROS, „Capitolul IV. Literatură și societate, I. Teoria marxistă ", în *Teoria literaturii,* op. cit., pp. 55-69.

Materialismul dialectic și materialismul istoric

Materialismul dialectic, ca metodă de explicare a dezvoltării lumii, impulsionează dinamismul pe care se bazează gândirea marxistă. Este important să ne amintim distanța dintre Hegel (pentru care dialectica este doar un mod de gândire) și Marx și Engels (pentru care dialectica este prezentă atât în gândire, cât și în natură). Cu toate acestea, evoluția de la o teză (o idee anterioară) la antiteza sa (o contradicție consecventă) pentru a ajunge la o sinteză (o concluzie care poate fi, din nou, o idee anterioară) determină mecanismele conceptuale care vor guverna pozițiile critice ale marxismului în încercarea sa de a defini setul de legi obiective care explică funcționarea realității.

Următorul pas va consta în definirea unui materialism istoric, ceea ce împiedică marxismul să fie determinist, deoarece acordă un rol proeminent capacității individuale de transformare . Cu toate acestea, această dorință de reînnoire trebuie canalizată, împreună cu expresiile sale creative, cum ar fi literatura.

i*» 8.1.2. Marx și Engels: poziții recenzii

Cei doi principali teoreticieni marxiști nu erau necunoscători de gusturile literare de la mijlocul secolului al XIX-lea [207] și au lăsat în urmă diverse scrieri - unele dintre

[207] Marx, în tinerețe, a fost poet, dramaturg și romancier (vezi romanul său *Scorpionul și Felix,* traducere de C. MANZANO, Barcelona: Tusquets, 1971). Engels a fost, mai presus de toate, poet; a tradus chiar și oda lui Quintana, „Invenției tiparului", atribuindu-și-o sieși. Pentru mai multe referințe, vezi antologia lui MARX și ENGELS, *Texte despre producția artistică,* editată de Valeria Bozal {1972} , Madrid: Alberto Corazón, [1976] .

ele recenzii specifice ale unor opere literare [208], altele scrisori către scriitori [209]- din care se poate extrage o multitudine de idei care aveau să reglementeze ulterior criteriile lucrărilor critice ulterioare [210].

Unul dintre textele fundamentale ale lui Marx este **Critica economiei politice** (1859), în care stabilește necesitatea primară a schimbărilor în baza economică pentru transformarea societății și a suprastructurilor acesteia (printre care, în mod logic, trebuie inclusă și literatura). Determinismul economic este, așadar, una dintre valorile care trebuie să reglementeze producția literară, necesitând o teorie marxistă care să explice cum, în urma unei schimbări a sistemelor sociale, pot apărea noi mecanisme de creativitate literară [211].

În criticile sale aduse romanelor lui F. Lassalle și Eugène Sue *(Les mystères de Paris,* 1842-1843), Marx subliniază principiul verosimilității ca fiind unul dintre criteriile esențiale pentru judecarea unei construcții narative . Aceste idei sunt în paralel cu stabilirea principiilor realismului, spre care Marx înclină logic nevoia de a interpreta realitatea socială.

O a treia contribuție a lui Marx la discursul critic a fost prefața pe care a scris-o în 1857 la **Critica economiei politice** din 1859, care nu a apărut decât în 1903. În ea, el dezvoltă o serie de observații asupra artei grecești, exprimându-și uimirea față de modul în care o societate atât de subdezvoltată (dintr-o perspectivă materialistă) a instigat o creație artistică atât de extraordinară . Considerația sa că această estetică poate rămâne operantă și în alte circumstanțe culturale și economice este importantă, deoarece deschide ușa teoriilor literare marxiste pentru a examina alte producții literare, în afara cadrului său ideologic [212]; el subliniază

De exemplu, este celebră lectura critică pe care cei doi au făcut-o romanului istoric al lui Ferdinand Lassalle, *Franz Von Sickingen,* pe care acesta le-l trimisese în 1859 și pe care l-au citit deja aplicând chei ale determinismului istoric; vezi V. BOZAL, ed., § 74, pp. 149-152 și § 75, pp. 153-164.

Astfel, cele două scrisori pe care Engels le-a trimis romancierelor Minna Kautsky, în 1885 *{ibid.,* § 73, pp. 147-149], și Margaret Harkness, în 1888 *{ibid.,* § 76, pp. 165-168].

Adăugați la aceasta *Întrebări despre artă și literatură,* ed. de Carlo SALINARI, Barcelona: Península, 1975.

ASENSI subliniază : „O înțelegere completă a unei opere literare nu poate fi realizată decât dacă înțelegem relațiile de producție ale momentului istoric în care a fost produsă. Teoria și critica literară nu trebuie confundate cu politica și economia, dar este necesar să le luăm în considerare în orice explicație a operei de artă", *op. cit.,* p. 443.

Vezi „Tradiții istorice și contradicțiile lor", în *Chestiuni de artă și literatură,* op. cit., pp. 40-47; el concluzionează: „Fascinația pe care o exercită arta sa „Situația noastră nu este în contradicție cu stadiul social subdezvoltat în care s-a maturizat. Mai degrabă, este rezultatul său, inextricabil legat de faptul că condițiile sociale imature în care a apărut și din care nu putea decât să apară nu se mai pot repeta", p. 47.

n

,

Noțiunea de dezvoltare dezechilibrată este utilizată pentru a explica de ce o societate nu produce neapărat producția artistică așteptată. Deoarece nu există o relație între artă și societatea care o produce, această dimensiune artistică poate dobândi o anumită autonomie , ceea ce este inerent periculos într-o concepție filosofică atât de strictă precum marxismul. Observați cum aceste contradicții alimentează aceste poziții inițiale, care vor fi adoptate ulterior de adevărații teoreticieni ai acestei gândiri . ²³

La rândul său, Engels, în cele două scrisori citate mai sus, abordează relația ce trebuie stabilită între literatură și „tendința" politică, afirmând că scriitorul trebuie să-l îndrume pe cititor să extragă soluții din conflictele sociale pe care, din necesitate, trebuie să i le dezvăluie în operele sale.[213] [214]O altă noțiune a sa este definirea „tipului" sau a trăsăturilor care ar trebui să alimenteze caracterizarea personajului: este adevărat — și el urmează gusturile vremii — că tipul trebuie să pună în joc niște trăsături abstracte, dar, în același timp, trebuie să țină cont de o singularitate caracterologică, formând un material ce poate fi folosit pentru a fi martor la confruntările care au loc în societate:

> Realismul, în opinia mea, implică, pe lângă acuratețea detaliilor, reprezentarea exactă a unor personaje tipice în circumstanțe tipice (p. 165).

Realismul implică reproducerea plauzibilă a personajelor și fidelitatea față de adevărul istoric; prin urmare, admir

---

[213] „Tradiții istorice și contradicțiile lor", *ibidem,* pp. 40-43. Este important studiul lui A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Las ideas aesthetiques de Marx (Eseuri despre estetica marxistă),* México: Era, 1977. Michael RYAN indică în acest sens: „O a doua formă majoră de critică marxistă constă într-o critică a ideologiei. Aceasta caută să înțeleagă cum funcționează ideologia în literatură pentru a masca contradicțiile sociale precum cele dintre grupurile economice", *Literary Theory: A Practical Introduction,* Malden: Mass.-Oxford, Blackwell, 1999, p. 54.

[214] Iată ce îi spune lui M. Kautsky: „Citind romanul ne dezvăluie de unde provine acel defect. Probabil simți nevoia să iei parte public în această carte, să-ți proclami opiniile întregii lumi (...) Dar cred că tendința ar trebui să apară din situație și acțiune în sine, fără a fi formulată explicit, iar poetul nu este obligat să ofere cititorului soluția istorică viitoare la conflictele sociale pe care le descrie", *ibidem.,* p. 148.

marea friză istorică pe care Balzac o dezvoltă în *Comedia Umană,* după ce am învățat mai multe despre societate citind-o decât din orice alt tip de studii teoretice.

Dintre aceste abordări inițiale, conceptul de „dezvoltare dezechilibrată" a fost cel utilizat ulterior în stabilirea criteriilor estetice [215], asociate cu noțiunea de producție intelectuală [216].

8.1.3. Lenin și Stalin: valori estetice

Gândirea lui Lenin anterioară anului 1917 a adoptat valorile stabilite în scrierile lui Marx și Engels. De o importanță deosebită sunt articolele pe care le-a dedicat lui Tolstoi între 1908 și 1911, în care a judecat negativ fundamentele ideologice ale romanelor lui Tolstoi, deși acest lucru nu l-a împiedicat să le considere capodopere. Aici, după cum este evident, intră în joc noțiunea de „dezvoltare dezechilibrată" [217], deoarece Lenin afirmă că, odată ce circumstanțele negative reflectate de Tolstoi sunt depășite, opera sa poate fi încă apreciată [218]; această poziție presupune acceptarea valorii marilor opere literare.

Rețineți că Lenin introduce un alt concept fundamental pentru aceste teorii marxiste: relativismul istoric, care implică faptul că judecata estetică este colorată de considerații istorice și materiale,

[215] În ciuda contradicțiilor pe care le prezintă; astfel, FOKKEMA și IBSCH INDICĂ faptul că „această teorie este incompatibilă cu o judecată rapidă a operelor literare, care se bazează pe biografia autorului sau pe intențiile sale politice, întrucât aceasta atrage atenția criticului asupra textului literar", *op. cit.,* p. 112.

„...Marx și Engels vorbesc aici despre un om activ care își dezvoltă simultan producția materială și comunicarea materială și care își modifică modul de gândire «în conformitate cu» modul său de a produce. Apare ideea unei corespondențe între materie și spirit; această corespondență reciprocă, oricât de subtilă, salvează o oarecare autonomie pentru elementul intelectual", vezi P. DEMETZ, *op. cit.,* p. 94.

Aceste opinii au fost adunate în *Despre literatură și artă,* Moscova, Progress, 1967 [versiunea spaniolă; *Despre artă și literatură,* trad. de Fernando GONZÁLEZ CORUGEDO, Madrid: Júcar, 1975].

[24] „«Un sfert de secol mai târziu, elementele critice ale doctrinei lui Tolstoi puteau fi uneori utile în practică anumitor pături ale populației, *în ciuda* trăsăturilor reacționare și utopice ale tolstoismului» vezi «Tolstoi, oglindă a revoluției ruse» în *Scrieri despre literatură și artă* , Barcelona: Península , 1975, pp. 121-151.

în mod clar influențate de ideologie. Acest lucru este important deoarece presupune că un scriitor trebuie evaluat în funcție de condițiile socioeconomice ale timpului său. Lenin este principalul responsabil pentru integrarea a două principii care aveau să devină o practică standard în critica marxistă: evaluarea istoricistă și potențiala aplicație politică a operei judecate. Această perspectivă este definită într-o scrisoare pe care i-a scris-o lui Gorki în 1908:

> Cât de neproductive sunt aceste articole speciale de critică literară care sunt publicate în diverse reviste, mai mult sau mai puțin de partid și din afara partidului! Ar fi mai bine dacă am încerca să abandonăm aceste forme vechi, aristocratice ale intelectualității și să legăm *mai strâns* critica literară de munca partidului, de conducerea partidului [241] .

Lenin a fost, de asemenea, inițiatorul opoziției față de teoriile formaliste ; acesta este sensul articolului său „Organizarea partidului și literatura de partid", de la sfârșitul anului 1905, în care își exprimă îngrijorarea cu privire la influența burgheză pe care scriitorii altor ideologii o puteau exercita asupra partidului:

> Și noi, socialiștii, demascăm această ipocrizie, rupem falsele însemne — nu pentru a obține o literatură și o artă în afara claselor (acest lucru va fi posibil doar într-o societate socialistă fără clase), ci pentru a opune unei literaturi pretinse ipocrit libere, care de fapt este legată de burghezie, o literatură cu adevărat liberă, legată *în mod deschis* de proletariat [242] .

Îngustitudinea gândirii marxiste se înrădăcina treptat, deoarece aceste idei erau ulterior folosite pentru a promova campanii de cenzură împotriva publicațiilor care nu aderau la valorile revoluționare . Cu toate acestea, în 1920, Lenin considera inutilă instaurarea unei culturi proletare specifice , din cauza inexactităților sale teoretice și a efectelor practice nocive.243 Noile contradicții au fost absorbite de revistele și publicațiile oficiale ale Partidului, care erau responsabile de definirea orientărilor culturale prin care Revoluția a determinat liniile esențiale ale gândirii sale; acesta este [cazul] , de exemplu, cu *Proletku't* (cu un grup de scriitori care credeau că este posibilă crearea unei culturi proletare).

[141] *Ibidem,* p. 96.
[242] *Ibidem,* pp. 85-92; citat la p. 91.
[243] „Teză despre cultura proletară", *ibidem,* pp. 169-171.

tf

taria, fără referințe la celelalte clase) sau cu *Lef* (inspirat de futuriștii de inspirație comunistă, în care, întâmplător, Lenin avea puțină încredere [219]).

Adevărul este că crearea unei literaturi care să poată reflecta noile valori revoluționare dura mult prea mult și, în plus, unii comuniști produceau opere literare de natură evident satirică (cum este cazul voltaireanului *Julio Jurenito* [1922], de Ilya Ehrenburg); adăugați la aceasta imboldul metodelor critice ale formaliștilor, pentru a înțelege dezbaterea tensionată care s-a iscat între cenzură și libertatea de creație, care l-a implicat pe unul dintre cei mai singulari ideologi ai anului 1917, Leon Trotki, căruia îi datorăm, în același an al morții lui Lenin, în 1924, un text care dezvăluie eclecticismul pe care îl cerea Partidului în materie de creație culturală, indicând că metodele marxiste nu au nicio legătură cu cele artistice, așadar Partidul poate fi ghidul proletariatului, dar nu și al procesului istoriei:

> În spatele demagogilor se află nebunii sinceri care au acceptat această formulă simplificată a artei pseudo-proletare. Acesta nu este marxism, ci populism reacționar, ușor nuanțat cu ideologia „proletară". Arta destinată proletariatului nu poate fi altceva decât artă de cea mai bună calitate (...)■
>
> Expresii precum „literatură proletară" și „cultură proletară" sunt periculoase deoarece comprimă în mod eronat viitorul cultural în limitele înguste ale prezentului [220].

Ideea că valoarea cognitivă a operelor literare ar trebui exploatată câștiga teren, dând naștere sloganului că scriitorul nu trebuie să reflecte decât adevărul; consecințele au fost respingerea tuturor celor care nu se conformau acestor orientări ideologice și celebrarea, în 1934, a Primului Congres al Scriitorilor Sovietici (patrocinat de Stalin) în cadrul căruia a fost inventat termenul de „realism socialist" pentru a ghida creația literară:

---

[219] Reamintim respingerea sa a poeziei lui Maiakovski *(ibid.,* pp. 189-190) și, în În contrast, preferințele sale pentru Gorki *(ibid.,* „În materie de artă proletară, Gorki reprezintă *o valoare imensă,* în ciuda simpatiei sale pentru machism și otzovism", p. 102), cu care, logic, ar trebui să fie mai în dezacord.

[220] Vezi „Literatură și revoluție", în *Despre artă și cultură,* Madrid: Alianza, 1974, pp. 119-120.

> Realismul socialist, metoda literaturii și criticii literare sovietice, cere adevăratului artist reprezentarea istoric concretă a realității în dezvoltarea sa revoluționară [221].

Pe de o parte, există o cerere pentru reflectarea adevărului pentru a prezenta narațiunea istorică; pe de altă parte, există reînnoirea ideologică și reforma educațională a clasei muncitoare. Aceasta este principala diferență dintre leninism și stalinism în materie artistică: sub Stalin, Partidul nu a renunțat niciodată la strânsoarea de fier asupra producției literare, monitorizând potențialele efecte ale acesteia. Componentele acestui realism socialist se bazau, așadar, pe abordările cognitive care puteau fi articulate prin literatură [222].

Adevărul este că această prezență atotcuprinzătoare a „spiritului" Partidului nu a reușit să producă o literatură de o calitate reală. Moartea lui Stalin în 1953 nu a contribuit prea mult la atenuarea supravegherii care, de fapt, se exercita asupra culturii ; un an mai târziu, în 1954, a avut loc cel de-al Doilea Congres al Scriitorilor Sovietici, în cadrul căruia a fost simplificată definiția realismului socialist, dar au fost menținute cerințe similare de ascultare și supunere față de disciplina politică.

8.2 . Orientări inițiale a criticii marxiste

Este evident că o nouă organizare literară trebuie să dea naștere unei noi voințe critice, una care să moștenească pe deplin toate contradicțiile pe care ideologii Revoluției le exprimaseră, direct sau indirect, cu privire la valoarea ce ar trebui acordată operei de artă. Până în anii 1950, gândirea principalilor teoreticieni

[221] Vezi Harold SWAYZE, *Controlul politic al literaturii în URSS, 146-141,* Cam pod: Harvard University Press, 1962, p. 113.

[222] După cum rezumă Antonio CHICHARRO CHAMORRO, „el a proclamat existența unui „Legătura dintre ideologia socialistă și mijloacele de expresie realiste a condamnat tendințele nerealiste în artă, a exaltat realismul secolului al XIX-lea, a afirmat superioritatea artei socialiste deoarece era cea a societății celei mai avansate și progresiste și a atribuit partidului rolul principal în producția artistică", în „Teoria criticii sociologice", din *Teoria criticii literare,* ed. de Pedro AULLÓN DE HARO, op. cit., p. 406.

—Lukács, Brecht— nu vor fi discutate eficient—Benjamin, Ador nr: § 9.1—; între timp, diverse formulări ale criticii din secolul al XIX-lea sunt revizuite, sub pretextul investigării cauzelor care determină originea literaturii; scopul a fost descrierea mecanismelor care au guvernat creația literară, pentru a le canaliza ca axe ale construcției doctrinare a Partidului. În acest scop, au fost ventilate unele presupuneri romantice, precum formula lui Belinsky conform căreia literatura este „arta de a gândi în imagini" [223]și că criticul va eșua întotdeauna în obiectivul său de a defini operațiile care au loc în sufletul creatorului, sau considerarea personajului ca „tip", adică o creație simbolică ce se impune imaginației cititorului cu marea sa putere evocatoare.

8.2.1. GV Plehanov

Cel care poate fi numit primul critic al marxismului, G.V. Plejanov[224] [225]El asimilează aceste noțiuni revendicând pentru scriitor domeniul imaginilor și nu al logicii sau rațiunii, pledând pentru o anumită libertate creativă, în contrast cu constrângerile ideologice care aveau să fie impuse ulterior autorilor literari. Având în vedere aceste premise, Plehanov creează o estetică marxistă , răspândită în diverse scrieri pe care le reunește în *Scrisori fără adresă* (1912-1913) [25] °; printre altele, abordează probleme precum distincția dintre frumos și estetic, subliniind că frumusețea este un concept istoric, în timp ce estetica este reglementată de implicații sociale, de unde și relativismul său, așa cum indică la sfârșitul celei de-a treia scrisori:

> ...munca este mai veche decât arta și, în general, omul consideră mai întâi obiectele și fenomenele dintr-un punct de vedere utilitar și abia mai târziu adoptă în atitudinea sa față de ele punctul de vedere estetic (p. de asemenea).

[223] Vezi sinteza oferită de FOKKEMA și IBSCH, *cit.,* pp. 125-129.

[224] TROȚKI: „Într-un anumit sens, într-un sens foarte important, Plehanov a fost „Belinsky, marxist, ultimul reprezentant al acestei nobile dinastii de publiciști ", „Literatură și Revoluție", op. cit., p. 123.

[225] Vezi *Scrisori fără adresă: Artă și viață socială* {1956}, Madrid: Akal, 1975. Al doilea eseu a fost tradus la începutul perioadei în Spania: vezi *Artă și viață socială,* Madrid: Cénit, 1934.

Totuși, atunci când evaluează relația pe care arta ar trebui să o întrețină cu societatea, Plehanov înclină spre o creație artistică utilitară, una care servește la clarificarea condițiilor istorice pe care trebuie să se bazeze societatea; astfel se încheie prima sa scrisoare din 1900:

> ...arta oricărui popor este determinată de psihologia sa; psihologia sa este un rezultat al situației sale, iar aceasta depinde în cele din urmă de starea forțelor productive și de relațiile lor de producție (PP-49-50).

El a citat ca exemplu efectele pernicioase pe care declinul artei burgheze le-a provocat în perioada istorică a ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea , pentru a aventura o nouă cultură bazată pe proletarism, neimpusă de vreo directivă ideologică, ci decurgând din atracția pe care noul proces socio-politic, care prindea contur în Rusia, urma să o exercite asupra scriitorilor. Mai mult sau mai puțin, aceste linii de gândire au fost propovăduite începând cu 1924, deși au înlocuit libertatea teoretică cu care scriitorul urma să abordeze proiectul revoluționar cu obligația de a da socoteală de acesta. Paradoxal, Plehanov a fost arestat după triumful din octombrie 1917 și a murit în 1918.

Prin urmare, primele principii ale criticii marxiste sunt subminate de această contradicție fundamentală: există fundamente minime ale esteticii romantice (din care provin concepte precum creația inconștientă sau gândirea prin imagini) care vor fi supuse unei revizuiri dialectice; o astfel de examinare avea scopul de a stabili criteriile care ar permite operei literare să întruchipeze „adevărul" (în conformitate, desigur, cu sloganurile proclamate de Partid). Critica trebuie să dezvăluie interacțiunea dintre imaginile conținute în operă și să le indice pe cele care lipsesc din text (așa cum se întâmplă în interpretarea lui Tolstoi de către Lenin), pentru a evidenția contradicțiile care lată în societate.

251 „...deși operele de artă romantice au câștigat mult de pe urma insurecției autorilor lor împotriva «burgheziei», pe de altă parte, ele au pierdut destul de mult ca o consecință a golului practic al respectivei insurecții", *op. cit.,* p. 180. M. ASENSE REZUMĂ : „Structura clasei sociale căreia îi aparține scriitorul este una dintre aceste verighe, dar la fel este și psihologia aceleiași clase, precum și diferitele forme culturale. Pentru criticul marxist , aceasta înseamnă analizarea în detaliu a factorilor care au fost cei mai determinanți în cazul operei studiate, deoarece nu sunt întotdeauna aceiași; ei se schimbă în funcție de momentul istoric în care se inserează", *op. cit.,* p. 450.

Puține lucruri nu trebuie uitate despre modul în care gusturile literare ale lui Lenin — aprecierea sa pentru narațiunea realistă și pentru Tolstoi — au condiționat judecățile estetice susținute ulterior de revistele de partid.

8.3. Revizuirea marxismului

Totuși, ca o consecință a procesului dialectic, aceste perspective au fost curând revizuite de teoreticieni care au introdus alte abordări estetice, mai apropiate de unele dintre principiile structuralismului, dând astfel naștere la noi direcții teoretice. Toate acestea au avut în comun angajamentul de a recupera scrierile marxiste din secolul al XIX-lea și încercarea de a reconcilia gândirea lui Marx și Engels. De aici și termenul de „critică neomarxistă", deoarece inspirația esențială pentru aceste poziții transcende cadrele ideologice stabilite în 1917 pentru a contura o nouă viziune asupra artei - una care nu este dogmatică, ci mai degrabă mai apropiată de categoriile estetice și culturale apreciate în sine.

O parte fundamentală a acestei analize va fi opera — și evoluția ulterioară — a lui Georg Lukács, căruia îi datorăm prima îndepărtare — netraumatică — de ortodoxia marxistă, deschizând calea pentru interpretări filosofice ulterioare ale acestei ideologii.

8.3.1. Georg Lukács

Reînnoirea conceptuală la care Lukács supune marxismul nu poate fi înțeleasă decât prin prisma lecturilor sale și a fundamentului educației sale: Marx și Engels, desigur, completați de Lenin, dar și Kant și Hegel, susținuți de o solidă educație clasică care, în permanență, va fi pusă în joc . Prin urmare , Kant și Hegel sunt cei care îi inspiră primele demersuri estetice și direcțiile care îl vor conduce către domeniul genurilor literare - mai ales , romanul .

[252] Bibliografia despre acest filosof și critic maghiar este vastă; o bibliografie precisă Abordarea figurii sale fixe Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO, *The literary theory of Gyõrgy Lukács,* Valencia: Amos Belinchón, 1992.

[253] „ *Teoria romanului"* [1920], Buenos Aires: Siglo XX, este o lectură esențială. 1974—

să acceseze, de la aceștia, abordări mai globale: istorie, economie, morală. În 1918, s-a alăturat Partidului Comunist și, din 1933, s-a aflat în Uniunea Sovietică lucrând, alături de alți ideologi precum M.A. Lifschitz, la determinarea unei estetici marxiste, care s-a cristalizat într-un volum precum *Istorie și conștiință de clasă* din 1923; deși în 1944 s-a întors la Budapesta, până în 1956 pozițiile sale au fost pur ortodoxe și din această perioadă provin cele mai bune studii ale sale despre „realismul critic" (a cărui concepție o va extinde profund), noile valori literare ale Uniunii Sovietice și identificarea universurilor narative (Thomas Mann, James Joyce, John Dos Passos) în conformitate cu interpretarea „realității " pe care o dezvolta încă din primele sale studii. Această colaborare nu implică o simplă acceptare a ideologiei comuniste; este aproape opusul, întrucât din interior, Lukács va reuși să facă acceptată în Uniunea Sovietică o parte semnificativă a canonului lecturilor clasice occidentale [226]; Mai mult, din 1956 încoace, Lukács își va recăpăta controlul asupra gândirii sale timpurii pentru a-și construi principala contribuție la istoria esteticii [227].

Combinarea dintre Hegel și Marx i-a permis să stabilească o teorie marxistă cu implicații umaniste, din care a mers chiar până la a critica criteriile economismului. El a fost interesat în mod special de posibilitatea metodică a marxismului de a explica istoria prin legile generale și particulare ale dialecticii, de evaluarea sa unificată a absolutului și relativului. De aici rezultă că arta nu poate fi judecată individual, în sine și prin ea însăși, ci trebuie integrată în mecanismul general al istoriei, în care literatura trebuie valorizată ca parte a procesului istoric al societății; prin urmare, a mers până la a afirma că dimensiunea estetică a operelor literare (atât în creația lor, cât și în efectele pe care le produc) face parte din procesul social.

[226] După cum SUBLINIAZĂ FOKKEMA și Ibsch, „Goethe, Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoi și „Dostoievski face parte din literatura permisă în Uniunea Sovietică, în parte datorită eforturilor lui Lukács (...) Ajutat de intuiția sa politică ascuțită, Lukács a folosit fiecare ocazie pentru a lărgi marginile libertății", *op. cit.,* p. 142.

[227] Pe de o parte, *Estetica 1: Particularitatea esteticului, 1: Întrebări preliminare și fundamentale principiu* {1963}, Barcelona-Mexic: Grijalbo, 1966, și, pe de altă parte, *Contribuții la istoria esteticii,* Mexic: Grijalbo, 1966. După cum subliniază GARRIDO GALLARDO : «Poate că nu este cel mai mic merit al lui Lukács să fi demonstrat fără să vrea că, în ciuda tuturor eforturilor de a construi punți, «marxismul » și «estetica» (în sens metafizic) sunt termeni care se exclud reciproc», p. 74.

prin care omul își însușește lumea prin intermediul conștiinței sale. Este o modalitate de integrare a materialismului dialectic (arta și literatura din perspectiva evoluției lor) cu materialismul istoric (cauzele și efectele operei artistice în raport cu societatea din care provin și căreia îi servesc).

arta și literatura constituie un proces, legile și principiile lor pot fi clar determinate de materialismul istoric ; la fel ca Marx, el merge până acolo încât afirmă că arta și [literatura] participă la suprastructură, dar nu provin de la bază, ci din capacitatea creativă a individului, căruia i se acordă un rol esențial în evoluția formelor estetice2'6 .

Din aceste perspective, Lukács a întreprins o revizuire a conceptului de „realism", atât de strâns legat de ideologia marxistă. Într-adevăr, într-un articol din 1958 , „Semnificația actuală a realismului critic", el s-a distanțat în mod clar de ideologia stalinistă, respingând termenul de „ romantism revoluționar", care, așa cum am văzut, a ajuns să definească primele componente critice ale marxismului.[228] [229]„ Realismul critic" are o sferă de aplicare mai largă decât „ realismul socialist", deoarece acesta din urmă încearcă doar să specifice o perspectivă socialistă de analiză, în timp ce primul tinde să confrunte liniile principale ale sistemului capitalist.

În spatele acestor noțiuni se află conceptul de „formă artistică", așa cum este definit de materialismul dialectic , în care noțiunea de „realitate" joacă un rol crucial. Pentru Lukács, gândirea și imaginația umană sunt doar o reflectare a realității lumii exterioare, independente de conștiință. Prin urmare, el poate afirma că creația literară trebuie inclusă în teoria generală a cunoașterii . Faptul că creația este o formă unică de „reflecție" este ceea ce îi permite lui Lukács să prețuiască realismul ca fiind cea mai înaltă formă pe care o poate atinge arta, respingând excesele naturalismului și, bineînțeles, ale literaturii avangardiste.

[228] După cum afirmă A. Chicharro Chamorro , care specifică: „ Omul are o anumită independență relativă, fundamentată obiectiv pe diviziunea muncii, în ceea ce privește activitatea sa artistică, ceea ce explică o dezvoltare inegală a ideologiilor în raport cu bazele , spre deosebire de pozițiile marxiste vulgare " *, op. cit.,* p. 409.

[2.7] FOKKEMA și Ibsch afirmă : „ Romantismul revoluționar disprețuiește etapele necesare ale dezvoltării sociale, confundă viitorul cu prezentul și sfârșește , afirmă Lukács, prin a schematiza și vulgariza realitatea socialistă", *op. cit.,* p. 149.

8.3.1.1. Controversa cu Bertolt Brecht

Principala controversă din jurul acestui teoretician maghiar provine din aceste afirmații. Pe de o parte, i s-au opus membrii Școlii de la Frankfurt (vezi mai jos, § 9.1); pe de altă parte, a existat apărarea avangardei de către Bertolt Brecht împotriva a ceea ce considera îngustimea canalelor expresive ale lui Lukács. Pentru Brecht, scriitorul realist este un individ condamnat la repetiție, ceea ce îl împiedică să înțeleagă ce se presupune că este realitatea în sine.2'8 Lukács a contraatacat subliniind că ideile lui Brecht nu aveau nicio legătură cu spiritul lui Marx și Engels, ceea ce l-a împiedicat pe dramaturgul german să-și pună în scenă piesele în Uniunea Sovietică. Și toate acestea, în ciuda faptului că ambele figuri împărtășeau aceeași idee despre valoarea cognitivă ce ar trebui atribuită unei opere de artă. Ceea ce le diferenția era metoda pe care o foloseau, deoarece dramaturgul german susținea ceea ce el numea „efectul de distanțare ” , experimentând cu o serie de tehnici care permiteau o înțelegere nepredeterminată a realității, articulând un proces care includea chiar și viziunea ludică ce poate fi cerută formei artistice.[230] [231].

Ca răspuns, Lukács și-a apărat în repetate rânduri noțiunea de „ realitate obiectivă” și posibilitatea de a descoperi „cauzele ascunse” care se află sub formele reale. Într-o mare măsură, aceste argumente au condus la spinoasa problemă a definirii „aparenței” și „esenței”, considerate în sine ca faze ale acelei „realități obiective”: prin intermediul lor, aceasta poate fi cunoscută și descrisă , chiar dacă circumstanțele însele o fac schimbătoare. Confruntat cu această mutabilitate, Lukács afirmă că arta adevărată trebuie să conceapă un proces dialectic în care esența se transformă în aparență și poate fi astfel identificată. Aceste presupoziții permit asimilarea noțiunilor hegeliene de „totalitate ”, pe care Lukács le va aplica formelor literare și de „tip” de...

[230] Vezi *Bertolt Brecht, Teorie politică şi practică literară,* ed. B.N. WEBER și H. HEINEN, Manchester: University Press, 1980.

[231] R. SELDEN COMENTEAZĂ acest lucru: „El considera că afirmația lui Lukács „A păstra cu religiozitate o anumită formă literară ca unic model de realism constituia un fel periculos de formalism. Dacă «distanțarea» sa ar fi devenit formula oricărui realism, Brecht ar fi fost primul care ar fi avertizat că aceasta a încetat să mai fie eficientă”, *op. cit.,* p. 45.

Engels: realitatea trebuie să fie caracteristica unei epoci, unind astfel individul cu socialul [200].

Pe scurt, Lukács a intenționat să elibereze critica de prejudecățile pe care acceptarea teoriei marxiste le-ar putea dezlănțui, dar nu a vrut să respingă categoriile esențiale ale marxismului; ceea ce a făcut a fost să creeze o interpretare globală a realității pornind de la acestea, și apoi să încadreze activitatea creativă și individuală a scriitorului (întotdeauna dintr-o perspectivă istorică).

[260] comentate în profunzime de Darío VILLANUEVA ÎN *Teorías del realismo literario,* Madrid: Espasa Calpe-Instituto de España, 1992. Mirela SAIM REZUMĂ: «Lucrarea lui Lukács este cea mai coerentă încercare de a construi o estetică sistematică a conceptualizărilor marxiste din secolul al XX-lea (în comparație cu încercări similare făcute de Adorno, Bloch sau Benjamin)», în *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms,* ob. cit., pp. 410-412 , p. 412.

Evoluția curentelor marxiste: sociologiile literare

Poziția lui Lukács față de marxism a deschis diverse căi pentru diseminarea acestei teorii, pe măsură ce alte idei și abordări i-au adoptat perspectivele, generând o serie de dezbateri care au reluat vechi poziții critice și au stabilit noi direcții epistemologice. Însuși Lukács, care a apărat individualitatea creativă în unele dintre lucrările sale, a fost acuzat de dogmatism pentru apărarea fermă a realismului și respingerea literaturii experimentale. Această dezbatere a pus bazele evoluției marxismului în cultura occidentală. În acest scop, au fost reluate fundamentele filosofiei kantiene și hegeliene și au fost aduse în joc valori similare esteticii idealismului german. Întrebarea centrală care trebuia clarificată a fost rolul pe care literatura ar trebui să îl joace în societate; în cele din urmă, determinarea gradului de angajament politic al acesteia și a modului în care ar putea supraviețui printr-o autonomie care să garanteze libertatea creativă. Acestea nu sunt probleme cu răspunsuri ușoare, iar contradicțiile marchează această anchetă .

SUBLINIAZĂ E. Cros, „printre toate perspectivele din care poate fi abordat fenomenul literar, cea

9.1. Școala de la Frankfurt

În realitate, această școală de gândire a apărut din activitățile întreprinse la Institutul de Cercetări Sociale al Universității din Frankfurt, fondat în 1923 de Max Horkheimer, cu scopul de a construi o nouă teorie critică pentru a interpreta și analiza societatea în ansamblu, acordând atenție efectelor negative ale industrializării asupra modelelor culturale care se dezvoltau în primele decenii ale secolului XX. Disparitatea fundamentelor sale sociologice și filosofice este ceea ce îi permite să se confrunte cu modele teoretice consacrate, precum marxismul sau capitalismul, în căutarea unor noi perspective, aproape întotdeauna nuanțate de o ambiguitate elocventă, care implică însăși gândirea unor intelectuali prestigioși precum Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin și Jürgen Habermas. Munca desfășurată la acest centru a fost afectată de tulburările politice și militare care au dus la al Doilea Război Mondial. Ascensiunea nazismului a determinat mutarea Institutului la New York în 1933, deși s-a întors la Frankfurt în [1950] .

Interpretarea sociologică instigată de acești intelectuali a fost astfel afectată de aceste circumstanțe externe, care au influențat în mod notabil evoluția gândirii lor: pe de o parte, fuga lor de nazism i-a cufundat într-o altă cultură unidimensională, cea americană, pe care au luat-o ca punct de referință imediat pentru analizele lor. Pornind de la presupoziția hegeliană conform căreia sistemul social este o totalitate în care multiplele sale aspecte reflectă aceeași esență, arta și literatura au devenit planuri esențiale ale cercetării sociologice; mai mult, dintr-un motiv asupra căruia toți au fost de acord: numai prin creația artistică individul se putea elibera de presiunile totalitare. Este important de menționat, în acest sens, cartea [Dialectica] *Iluminismului,* publicată de Adorno și Horkheimer în 1947 , în care aceștia oferă o...

„Sociologia literaturii modelează spațiul critic cel mai deschis legat de judecățile filosofice și ideologice și nu este neobișnuit să găsim în cadrul acestuia poziții care sunt uneori diametral opuse una față de cealaltă", în „Sociologia literaturii", *Teoria literaturii,* Madrid: Siglo XXI, pp. 145-171; citat la p. 145.

[262] O perspectivă globală asupra acestei mișcări în G.E. RUSCONI, *Teoria critică a societății tată,* Barcelona: Martínez Roca, 1969.

[263] Versiunea în limba engleză: *Dialectica iluminismului,* Londra: Allen Lane, 1972; versiunea Spaniolă: *Dialectica Iluminismului,* Madrid: Trotta, 1994.

O prezentare generală care încearcă să explice modul în care idealurile Iluminismului din secolul al XVIII-lea au fost distruse odată cu sosirea nazismului; aplicarea metodei dialectice le permite să evalueze contradicția latentă din conceptul de „rațiune", pe care se bazează apărarea libertății individuale și, în același timp, sunt discernute elementele care urmau să conducă la sistemele de alienare a lumii dezumanizate, guvernate de „rațiunea tehnico-instrumentală"; prin urmare , Adorno și Horkheimer caută să configureze un nou model de rațiune, cu scopuri practice, atent la valorile sociale și la necesitatea aplicării lor .

9.1.1. Theodor W. Adorno

Formația intelectuală a lui Adorno — Hegel, dialectica lui Marx, evaluarea subconștientului de către Freud — este cea comună Școlii de la Frankfurt, al cărei principal exponent și cel mai bun interpret este, întrucât cercetările sale se concentrează pe analiza iraționalismului care pătrunde în societatea capitalistă. Valoarea literaturii și a artei este crucială pentru argumentele sale, iar investigația sa își are originea tocmai într-o serie de lucrări în care s-a opus conceptului de „realism critic" inventat de Lukács. Contrar teoreticianului maghiar, Adorno credea că literatura nu trebuie neapărat să aibă contact direct cu realitatea. De îndată ce orice formă de artă este etichetată drept „realistă", se implică un compromis, ale cărui consecințe imediate sunt degradarea limbajului și transformarea elementelor formale în simple mijloace de transmitere ideologică.[232] [233]Arta poate fi concepută doar

[232] Vezi A. CHICHARRO CHAMORRO, *ob. cit.,* p. 411. M. ASENSI REZUMĂ: „A veni
Pentru a-i înțelege pe acești gânditori, este necesar să luăm în considerare două fapte: 1. Opinia lor conform căreia marxismul nu fusese suficient de radical în separarea sa de Hegel până în acel moment, în special în ceea ce privește metoda dialectică, pe care gânditorii marxiști pur și simplu o întorseseră cu susul în jos (...); 2. Incorporarea psihanalizei freudiene , care i-a determinat să opteze nu pentru realitatea obiectivă sau supraeul (un principiu fundamental în teoria marxistă sovietică și la Lukács), ci pentru abateri de la această realitate, valorificând astfel rolul negației, dorinței și libertății visului ", *Istoria teoriei literare . Volumul II.* p. 487.

[233] i -a dedicat eseul *„ Ideologia ca limbaj"* . {1967], Madrid: Taurus, 1987, criticând vehement „jargonul" pseudoștiințific și filosofic al universităților germane: „Autenticitatea în sine nu este lucrul principal aici ;

separată de realitate, iar această separare este cea care îi conferă sensul și valoarea sa principală.266 Atunci când o operă literară este distanțată de realitate, ea poate deveni o platformă pentru observarea acelei realități și poate, în consecință, fi folosită pentru a o judeca critic.

Este ușor de înțeles, așadar, importanța acordată de Adorno literaturii avangardiste; el a discernut, în aceste experimente formale, dimensiunea „negativă" care ar trebui să definească literatura adevărată . Reamintim că Lukács - urmând „Literatură și revoluție" a lui Troțki - a respins aceste forme literare, considerându-le un produs al alienării creatorilor lor, care erau detașați de noțiunea de realitate în care trăiau și, prin urmare, dedicați creării de opere de artă care reflectau decadența unei societăți incapabile să se angajeze față de propriile valori. În schimb, tocmai asta admira Adorno în aceste opere avangardiste: modul în care artistul rupe cu structurile sociale predefinite și promovează o nouă formă de cunoaștere cu privire la acea realitate. Aceasta este concepția „negativității" artei, care ar putea fi rezumată în aceste aspecte: i) arta promovează o formă de alteritate, deoarece identitatea sa depinde de faptul de a reuși să fie „o altă realitate", opusă celei care îi servește drept punct de plecare; 2) tocmai din acest motiv, arta este antiteza societății, întrucât cadrul la care răspunde nu este determinat de niciun context social, ci de sfera interioară a ființelor umane; 3) totuși, arta, ca creație, ne permite să întrezărim deficiențele și nevoile chiar ale societății pe care a negat-o, întrucât proiectează asupra ei dorințe reprimate sau tânjite (Freud); 4) de unde rezultă că arta – și mai precis, literatura – este una dintre cele mai privilegiate forme de cunoaștere pentru a înțelege ce este societatea însăși [26] ";

„Mai degrabă, este ceea ce luminează mediul în care argoul prosperă și - mentalitatea care îl hrănește", p. 11.

[2OS] Vezi în acest sens *Note despre literatură* [1958], Barcelona: Ariel, 1962, unde critică „teoria *operei de artă angajate sau angajată,* {care} se plasează deasupra — fără să o vadă — faptului, ineliminabil în societatea schimbului, al rătăcirii dintre oameni, precum și dintre spiritul obiectiv și societatea pe care o exprimă și o judecă", p. 129.

[2 7] Nikolas KOMPRIDIS o exprimă astfel: „Restrictivitatea, caracterul deformant al raționalității, constrângerea sa de a stăpâni și subsuma, nu pot fi ocolite prin apel la ceva din afara reflecției conceptuale. Adorno a rămas ferm convins că rațiunea, înțeleasă în sensul său cel mai cuprinzător, era un mediu de cunoaștere și emancipare de neînlocuit și inevitabil", în *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms,* op. cit., pp. 226-230, p. 228.

5) Prin urmare, analizele literare trebuie să conducă în mod necesar la determinarea acelor modele de gândire care definesc, prin negație , ceea ce poate deveni realitatea:

> Operele de artă sunt vii prin limbajul lor, într-un mod pe care nici obiectele naturale, nici oamenii care le-au creat nu îl posedă. Limbajul lor se bazează pe comunicarea a tot ceea ce se află în ele. Ele se află în contrast cu dispersarea existentului pur. Și tocmai pentru că sunt artefacte, produse ale muncii sociale, ele intră în comunicare cu empiric, la care renunță și din care își extrag conținutul. Arta neagă caracteristicile categorice care constituie empiric și totuși ascunde o ființă empirică în însăși substanța sa.[234] [235].

Este logic, așadar, că intelectualii de la Frankfurt au apreciat pozitiv operele experimentale și le-au respins pe cele angajate în anumite ideologii. Joyce, de exemplu, ar fi unul dintre autorii preferați ai lui Adorno și de la el ar învăța cum romanul, dacă vrea cu adevărat să reflecte realitatea, trebuie să renunțe la realismul care doar „reproduce fațada", înșelat de aceste forme exterioare de comportament uman. Dezamăgirea față de lume trebuie să se reflecte în concepția estetică.209 [Într] -o operă avangardistă, experimentală, caracterul său revelator trebuie apreciat mai presus de toate, așa cum demonstrează, de exemplu, M. Proust cu forma „monologului interior" (alienarea face parte dintr-o realitate socială obiectivă) sau S. Beckett în *Endgame* (prin demonstrarea golului care guvernează formele „normale" ale culturii moderne).

Astfel, estetica lui Adorno nu respinge conceptul cognitiv care poate fi legat de o operă de artă; ceea ce se întâmplă este că își schimbă abordarea: cunoașterea pe care o permite opera literară nu poate fi legată de exterior (am putea spune, de elementele pe care se bazează).

---

[234] Vezi *teoria sa estetică neterminată* {1970}, Madrid: Taurus, 1980, p. 14, lucrare în care își propune să arate că arta reprezintă cunoașterea negativă a lumii reale, ca antiteză istorică a societății (pe de o parte nu poate fi separată de aceasta, dar nici nu poate fi dedusă direct din ea).

[235] După cum afirmă în „Naratorul în romanul contemporan": „ Anti-momentul „Realismul noului roman, dimensiunea sa metafizică, este ea însăși un produs al subiectului său real: o societate în care oamenii sunt rupți unii de alții și de ei înșiși. Dezamăgirea față de lume se reflectă în transcendența sa estetică", vezi *Note despre literatură,* op. cit., pp. 45-52; citat la p. 47.

conținutul acelei opere), ci formei interioare, care, ca produs lingvistic, dezvăluie adevărata identitate a creației artistice. Prin urmare , Adorno este unul dintre criticii „neomarxiști" cei mai capabili să aprecieze semnificația poeziei, singurul domeniu al limbajului în care sensul este conținut în limitele formei create, fără a aspira la alte tipuri de comunicare. Din același motiv, Adorno respinge industria culturală de consum și mijloacele de producție în masă a operelor de artă. Poate din acest motiv, Adorno a fost întotdeauna conștient de inovațiile care au afectat toate formele culturale, inclusiv muzica, domeniu în care a practicat o apreciere profundă a sistemelor dodecafonice folosite de A. Schoenberg, pe care l-a interpretat chiar și în termeni psihanalitici. Opera sa reflectă pierderea libertății în societatea contemporană, confruntându-se în același timp cu cultura sa unidimensională.

Prin urmare, Adorno rămâne cu noua determinare a mecanismelor cunoașterii artistice în care se pot observa, sintetizate, poziții marxiste cu abordări critice mult mai riguroase decât cele ale marxismului în sine.

9.1.2. W. Benjamin

Preocuparea acestui teoretician se concentrează, încă o dată, asupra relației pe care arta și realitatea obiectivă trebuie să o mențină sau, cu alte cuvinte, asupra punctelor de legătură care pot fi trasate între suprastructură și bază. Acestea nu sunt aceleași cu punctele lui Adorno, ci sunt rezolvate în alte categorii care permit ca arta să fie evaluată ca formă de producție și creatorul ei ca simplu producător. În cea mai cunoscută lucrare a sa, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice" (1933) , el se opune viziunii lui Adorno asupra culturii moderne, întrucât mijloacele de - reproducere mecanică (și se referea la gramofon, telefon, radio și film) au schimbat radical valoarea acordată „operei de artă". Într-adevăr, până în secolul al XX-lea, creația artistică aparținea domeniului exclusiv și privilegiat al burgheziei, care conferea acestor opere o unicitate aparte, un fel de „aură" sau atmosferă particulară, care nu este nimic mai mult decât țesătura țesută de timp și spațiu în jurul operei originale.[236]

[236] Culese în *Discursuri întrerupte I,* Madrid: Taurus, 1973, pp. 15-57.

conferindu-i adevărata sa particularitate. Benjamin aplică acest fenomen artelor vizuale, dar și operelor literare, întrucât producătorii lor sunt învăluiți în aceste fundamente [237]. Cu toate acestea, formele tehnice de reproducere ale secolului XX rup această legătură singulară și oferă creatorului noi motivații pentru producerea operei sale. După cum afirmă Benjamin, natura artei se schimbă de îndată ce baza sa ritualică dispare; ușurința copierii operelor de artă înseamnă că, în realitate, aceste opere sunt concepute pentru reproductibilitate, transcendând „aura" creației lor. Este ceea ce Adorno nu a vrut să admită, deoarece recunoștea în acest fenomen trăsăturile decadente ale artei moderne; în schimb, Benjamin nu este atât de negativ și vede în această posibilitate deschiderea artei către utilizarea sa politică, în afara etapei „ritual" în care era cufundată, pentru uzul și desfătarea unei minorități.

> Reproductibilitatea tehnică a operei de artă modifică relația maselor cu arta. Din retrograd, în fața unui Picasso, de exemplu, devine progresist, de exemplu, în fața unui Chaplin. Acest - comportament progresist se caracterizează prin faptul că gustul pentru a privi și pentru a trăi este intim și imediat legat de atitudinea celui care opinează ca expert. Această legătură este un indicator social important. Anume, cu cât importanța socială a unei arte diminuează, cu atât atitudinile critice și cele plăcute se disociază mai mult în public (p. 44).

Rețineți că evaluarea lui Benjamin este istoricistă, menită să ajungă la concluzii marxiste: dacă criteriul autenticității cu care a fost concepută opera de artă dispare, noul criteriu al reproducerii transformă complet funcția artei, impunând o viziune practică asupra creației artistice, care în cele din urmă se va cristaliza într-o distincție tehnică [238]. Benjamin este interesat să demonstreze aceste extreme în ceea ce privește

---

[237] V. JARQUE explorează două dintre gândurile lui Benjamin: „ideea că domeniul limbajului determină limitele externe și interne ale lumii, în măsura în care nimic nu este concepibil în afara structurii sale și ideea mai largă că «totul fără excepție» are propriul «limbaj» sau «ființă lingvistică» distinctă de cea implicată de apartenența sa la vorbirea umană. Benjamin susține în mod conștient această ambiguitate. Este vorba de a lega limbajul uman de un «limbaj» prealabil al lucrurilor, de o anumită «comunicabilitate» care este simultan o condiție a posibilității lor de a fi cunoscute", în *Imagine și metaforă: Estetica lui Walter Benjamin,* Universitatea din Castilla-La Mancha, 1992, p. 68.

După cum afirmă M. ASENSI: „Deodată, reproductibilitatea, reproducerea, a devenit esența operei de artă. Așa se manifestă un factor extern

Se referă la configurația literară, încercând să fixeze funcția operelor în condițiile de producție și epocă care o vor determina în mod necesar; această „tehnică" este cea care va face posibilă analiza materialistă a produselor literare.

Cu toate acestea, Benjamin nu a fost prea optimist în ceea ce privește efectele potențiale ale noilor tehnologii; în primul rând, pentru că era necesar să se smulgă controlul asupra acestor instrumente tehnice din mâinile burgheziei. Pentru a realiza acest lucru, artistul, înainte de a crea o operă specifică, trebuia să producă mediul în care acea operă urma să se situeze. Prin urmare, creatorul trebuie să transforme forțele artistice de producție ale timpului său. Deși înțelege că aceste circumstanțe nu depind strict de artistul individual, ci mai degrabă de diverse cauze sociale și istorice care trebuie să contribuie la aceste modificări fundamentale, [273] este logic că Benjamin a văzut în dadaism confirmarea gândirii sale și că a împărtășit cu Brecht precauția cu care ar trebui evaluate noile tehnici de reproducere artistică. Desigur, el nu acceptă apărarea tradițiilor literare avansată, de exemplu, de Lukács cu concepția sa despre „realism". Cele mai bune analize ale lui Benjamin sunt îndreptate către autori precum Baudelaire și Poe274 ' ale căror inovații tehnice permit criticului să confirme modul în care artistul reacționează împotriva mediului în care scrie, cu scopul de a construi un nou câmp de producție.

Este adevărat că această metodă este excesiv de riguroasă, deoarece implică opinii riscante (reportajele jurnalistice vor înlocui în cele din urmă romanul, vor filma teatrul și vor înregistra concertele) și interpretări extrem de angajate, cum ar fi atunci când îl transformă pe Baudelaire într-un autor reprezentativ al celui de-al Doilea Imperiu, ceea ce i-a adus lui Brecht o mustrare, pentru care autorul cărții *Florile răului* nu încerca să reflecte perioada istorică în care trăia. Însă critica prosperă pe baza contradicțiilor sale.

„Ajunge să devină un element esențial și intern al operei. Și aici rezidă transformarea revoluționară pe care am discutat-o în legătură cu legătura dintre opera de artă și reproductibilitate. Benjamin subliniază cum unul dintre efectele fundamentale ale acestui fenomen a fost acela că arta a dobândit o valoare expozițională opusă valorii sale culturale", *op. cit.,* pp. 495-496.

[273] Astfel, el a afirmat: „Un tip complet nou de sărăcie s-a abătut asupra omului în același timp acea enormă dezvoltare a tehnicii", *op. cit.,* p. 168.

[274] Vezi *Illuminations I (Imaginație și societate),* Madrid: Taurus, 1971 și *Illuminations II: Baudelaire (un poet în splendoarea capitalismului),* Madrid: Tauros, 1972.

9.2. marxism și structuralism

În anii 1960, o nouă concepție a curentelor marxiste a prins contur sub influența gânditorului român Lucien Goldmann și a asumării de către acesta a diverselor presupoziții structuraliste, pe care le va uni într-un sistem conceptual pe care el însuși l-a numit „sociologie structuralistă genetică a culturii", deși este mai bine definit prin termenul „structuralism genetic sau generativ".

Este demn de remarcat faptul că structuralismul și marxismul au avut un punct fundamental în comun: ambii atribuiau sens individului în raport cu existența sa socială. Deși marxiștii nu cred în libertatea individuală, ei prețuiesc rolul individului în cadrul organizației căreia îi aparține. Structuralistii, pe de altă parte, postulează relația opusă: aceste sisteme produc acțiunile și reacțiile indivizilor. Prin urmare, marxismul definește un cadru istoric al evenimentelor și circumstanțelor , în timp ce structuralismul concepe tărâmuri abstracte ale relațiilor semnificative.

Cu toate acestea, și aproape ca o respingere a acestor presupuneri, Louis Althusser ar instiga o altă direcție în cadrul marxismului structuralist, respingând revenirea la Hegel susținută de Goldmann și utilizarea aproape exclusivă a noțiunii de „totalitate". Fără a ignora dezbaterile subiacente din jurul gândirii lui Marx în anii 1950, Althusser ar valoriza în esență funcționarea „materială" a ideologiei și modul în care cadrele de producție și reproducere a operelor artistice sunt determinate în cadrul unei societăți capitaliste. Prin urmare, aceasta constituie o altă perspectivă în evaluarea noțiunii de „structură " [239].

[239] THURSTON notează : „Althusser critică contradicția marxistă ortodoxă dintre capital și muncă ca fiind simplă, abstractă și hegeliană și dezvoltă conceptul de supradeterminare pentru a explica complexitatea contradicțiilor sociale pe care le găsește la Marx", în *Enciclopedia Teoriei Literare Contemporane . Abordări, Cercetători, Termeni,* ob. cit., pp. 230-233, p. 231.

9.2.1. Sociologie genetică: Lucien Goldmann

Dacă se poate stabili vreo legătură între aceste poziții, trebuie ca cadrul sociologiei să fie cel care o evidențiază, iar aceasta a fost calea urmată de L. Goldmann, deja evidentă în prima sa lucrare, *Le Dieu caché.* **din** 1955, unde conectează mai multe dimensiuni ale semnelor pentru a demonstra dependența - structurilor economice și a fenomenelor literare [2.] În acest fel, el corelează filosofia lui B. Pascal, jansenismul, tragediile lui Racine cu decadența suferită de un anumit grup social, nobilii **, de la robe,* treptat lipsiți de puterea pe care o avea monarhia absolută , pentru a demonstra o identitate între toate aceste abordări suprastructurale (filosofie, religie, literatură) și baza socială care se reflectă în ele.

Predominanța viziunii sociologice caracterizează metoda sa de analiză genetică, numită astfel datorită relației pe care o stabilește între concepte precum istorie, sociologie și materialism dialectic; așa cum afirma el, nu există fapte sociale care să nu fie istorice, iar istoria nu poate fi gândită fără motivațiile sociale care o determină, de unde și necesitatea creării unui sistem care să fie, în același timp, istoric și sociologic:

> ...structuralismul genetic (...) așa cum respinge orice separare între istorie și psihologie, ar respinge și o separare fundamentală între legile fundamentale care guvernează comportamentul creativ în domeniul culturii și cele care guvernează comportamentul cotidian al tuturor oamenilor în viața socială și economică. Aceste legi, în măsura în care există (și una dintre sarcinile sociologiei este de a le scoate la iveală), sunt la fel de valabile pentru activitatea unui muncitor, a unui artizan sau a unui comerciant în exercitarea meseriei sale sau în viața sa de familie, precum sunt pentru Racine sau Claudel în momentul în care își scriu operele.[240] [241].

Faptul că această formă de analiză a dobândit ulterior abordări structuraliste este doar o consecință a importanței pe care a acordat-o

[240] A fost tradusă sub titlul *Omul și Absolutul (Dumnezeul ascuns),* Barcelona: Peninsulă, 1968.

[241] Vezi „Structuralismul genetic în sociologia literaturii" [1964], *în Lite Literatură și societate. Probleme de metodologie în sociologia literaturii,* Barcelona : Martínez Roca, 1971, pp. 205-222; citat la p. 208.

structuri versus presupusele conținuturi pe care le implică o viziune asupra lumii [242].

În această viziune structuralistă, noțiunile de „ideologie" și „știință" nu sunt separate , ci mai degrabă faptele sunt valorizate ca un întreg care permite examinarea proceselor de structurare și destructurare care, altfel, nu ar fi putut fi înțelese printr- o simplă lectură a operei în sine. Este vorba de a renunța la aparent în favoarea esențialului , de a nu se opri la nivelul presupuselor categorii de gândire, ci de a coborî la terenul unde pot fi înțelese „ procesele structurale" care au dat naștere acelei opere și care explică producerea ei ca o consecință a unei serii de cauze care, astfel, pot fi evaluate [243]. Goldmann merge până acolo încât să afirme că marile opere ale literaturii universale posedă un număr mai mare de referințe istorice decât ar putea dezvălui realitatea istorică dacă ar fi considerată izolat.

> Dacă aceste opere [filosofice, literare, artistice] au o valoare privilegiată nu numai pentru cercetare, ci și pentru oameni în general, este pentru că corespund acelui spre care tind grupurile esențiale ale societății, acelui maxim de conștientizare care le este accesibil și, invers, studiul acestor opere este, din același motiv, unul dintre cele mai eficiente mijloace (...) de a cunoaște structura conștiinței unui grup, conștiința unui grup și adecvarea maximă la realitate la care aceasta poate aspira [244].

Prin urmare, concepția sa despre sociologie, dar *genetică,* întrucât lucrarea se referă la comportamentul uman care reflectă o cultură, până la extrema în care personificarea structurală a viziunii asupra lumii care o înconjoară -

---

[242] După cum rezumă A. Chicharro Chamorro , metoda lui Goldmann este o metodă structuralistă , „deși este un structuralism în care «moartea subiectului» nu are loc, spre deosebire de ceea ce se întâmplă în cazul structuralismului formalist și althusserian, pentru care structuralismul înseamnă prăbușirea *teoriei* cunoașterii care se referă întotdeauna la un subiect transcendental", *op. cit.,* p. 415.

[243] YLLERA o rezumă : „Scopul său este de a dezvolta o sociologie dialectică a operelor filosofice și literare, pe care, cedând modei vremii, a numit-o «structuralism genetic». Ipoteza sa centrală este că opera nu este

Sau T.

o simplă reflectare a timpului său — întrucât operele secundare îl reflectă mult mai bine decât capodoperele — ci mai degrabă există o „omologie" între structurile mentale („viziunea asupra lumii") ale anumitor grupuri sociale", în *Teoria literaturii franceze,* Madrid: Synthesis, 1996, p. 322.

[244] Vezi *Creația culturală în societatea modernă,* Barcelona: Fontamara, 1980, pp. 23-24.

scriitorului [281], poate cel mai original aspect al gândirii sale, este unitatea care apare între teorie și practică (ceva ce L. Althusser respinge categoric). Poate din acest motiv, el poate acorda conceptului de „viziune asupra lumii" dimensiunea totalizatoare care caracteriza anterior conceptul de ideologie, care acum este lipsit de funcționalitatea sa abstractă. Goldmann urmărește totalitatea structurilor sociale și, din acest punct de vedere privilegiat, poate critica alte poziții mai înguste, cum ar fi economismul marxist. Toate fenomenele individuale - și o operă literară este una - trebuie incluse în cadrul mai larg care le conferă coerența lor supremă; prin urmare, Goldmann concepe realitatea socială ca un set de procese de structurare și destructurare care dezvăluie „colectivul" ca adevăratul subiect al creației artistice [282].

Abordarea sociologică leagă viața socială și creația literară nu în termeni de intrigi (și, prin urmare, de conținut), ci mai degrabă în termeni de „structuri mentale" pe care opera le reflectă. Aceste structuri sunt alcătuite din „categorii" (pe care criticul trebuie să le evalueze) care modelează universul creat de scriitor în funcție de conștiința generală a grupului social. Din acest motiv, Goldmann s-a distanțat de noțiunea de „geniu individual", preferând conceptul de „structură mentală transindividuală", care implica „colectivul" în procesul creativ, întrucât din acest colectiv a provenit „viziunea asupra lumii" sau concepția despre lume, lucrul pe care criticul trebuia să-l ia în considerare. Mai presus de toate, este vorba despre demonstrarea modului în care aceste „viziuni asupra lumii" nu sunt dimensiuni statice, ci fenomene aflate într-un proces constant de creare și distrugere de către chiar grupurile sociale care primesc și returnează imaginea lor despre lume acestei realități în schimbare.

[281] „...Cred că trebuie admis și că nu ar putea fi studiat într-un mod mai valid discursul prin separarea lui de individul care îl formulează sau prin separarea acestui individ de relațiile socio-istorice în care este cufundat" (1964, p. 208); este recomandabil să se completeze cu „Metoda structuralistă genetică în istoria literaturii" [1964I, în *Pentru o sociologie a romanului,* Madrid: Ciencia Nueva, 1971 sau Ayuso, 1975, pp. 221-240.

[282] Marc ZIMMERMAN o spune astfel: „Structurile nu sunt creații individuale „ci creații sociale, care pot rezulta doar din activitatea comună a multor indivizi care, constituind un grup social privilegiat, au trăit pe larg și intens o serie de probleme și au încercat să găsească soluții semnificative pentru acestea", vezi *Luden Goldmann: Structuralismul genetic și creația culturală,* Minneapolis, Minnesota: Institutul pentru Studiul Ideologiilor și Literaturii, 1985, p. 36.

Din aceasta reiese un sistem de analiză constând dintr-o serie de puncte solid

determinate[283] Această abordare pornește de la afirmația că textul este un întreg structural, în care toate părțile sale sunt legate de totalitatea căreia îi aparțin; prin urmare, toate elementele , atât tematice, cât și formale, trebuie să fie conectate la operă ca întreg. Mai mult sau mai puțin, premisa inițială ar fi următoarea : 1) fiecare operă literară reflectă o viziune asupra lumii, care conține în sine o perspectivă coerentă și unificată asupra realității în ansamblu ; 2) aceasta deoarece, așa cum s-a explicat deja, adevăratul subiect al creației literare este colectivul prin intermediul autorului; 3) prin urmare, dorințele, voințele și sentimentele acestui grup sunt cele care modelează viziunea asupra lumii la care se referă opera, într-un proces de structurare și destructurare [284]. Pe baza acestui fapt, se poate stabili o serie de etape: 1) fiecare text literar posedă o structură semnificativă, caracterizată de o logică internă ce se referă la totalitatea operei; 2) însă, și Goldmann subliniază acest aspect, structura operei nu reprezintă o reflectare directă a viziunii asupra lumii, ci apare mai degrabă ca un element constitutiv al acelei conștiințe colective; 3) prin urmare, trebuie ținut cont de faptul că structurile universului operei sunt „omoloage" în raport cu structurile mentale ale colectivului ; [285]4) deși scriitorul are libertate totală atunci când vine vorba de punerea în mișcare a lumilor imaginare care sunt guvernate de aceste structuri.

Aplicarea acestei metode necesită distingerea a două etape de dezvoltare : una inițială, de natură comprehensivă , care vizează evaluarea dimensiunii estetice a operei, întrucât aceste implicații formale constituie legăturile textului în raport cu structura sa semnificativă; una ulterioară, de *natură explicativă.* în care se arată deja cum structura operei este integrată cu viziunea asupra lumii din care provine. Într-o lucrare,

[283] Pe lângă studiile deja menționate, se poate consulta „Sociologie și literatură" „Relație: situație actuală și problemă metodologică", în L. GOLDMANN, *Sociologia creației literare,* Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

[284] În 1959, GOLDMANN a susținut că procesul creației literare neagă dovezile etosul autorului, amprenta individualității sale creative , care aduce o viziune materialistă problemei; vezi lucrarea sa „ Creație literară, viziune asupra lumii și viață socială", în *Estetică și marxism.* México: Era, 1975 [2] , I, p. 284-297.

[285] După cum SUBLINIAZĂ SELDEN, „Goldmann credea că descoperirea sa a «omologiilor» „(adică, asemănările structurale formale) dintre diverse părți ale ordinii sociale au făcut ca teoria sa să fie clar marxistă și a distins-o de echivalentul burghez care insista asupra împărțirii totalității practicilor sociale în zone de dezvoltare gestionabile și autonome", op . *cit.* p. 51.

l6o

coin-

Prin urmare, structura socială și structura estetică sunt văzute ca două părți ale aceluiași proces, ceea ce ne permite să înțelegem cum opera literară în sine este expresia estetică a unui anumit grup social. În cele din urmă , o creație literară reflectă dorința unui grup de a transcende valorile calitative transindividuale.

În termeni practici, Goldmann s-a concentrat pe legătura dintre societatea și teatrul francez din secolul al XVII-lea (*Le dieu caché,* 1955) și romanul francez contemporan (Sartre, Malraux, Robbe-Grillet: *Pour une sociologie du roman,* 1964), în care a văzut o omologie clară între structura romanului clasic și perioada imperialistă și o alta între capitalismul liberal , dominația companiilor multinaționale și procesul de „commodificare" suferit de individ.

9.2.2. Producție ideologică: L. Althusser

Opera acestui filosof francez se bazează pe respingerea noțiunii de „totalitate" a lui Hegel, care servise drept punct de referință fundamental pentru întreaga teorie a lui Goldmann. Din acest motiv, termeni precum „ordine" sau „sistem social" sunt eliminați, având în vedere lipsa unei viziuni stabile și coerente asupra conceptului de „structură" ca dimensiune organizatoare a unui întreg în jurul căruia toate celelalte elemente gravitează într-un mod ordonat. Într-un fel, A.L. Thusser pledează pentru o recuperare a gândirii originale a lui Marx, insistând că una dintre cele mai importante contribuții ale sale a fost ruptura cu Hegel [286].

Althusser nu vorbește despre procese de structurare și destructurare în cadrul unei „viziuni asupra lumii", așa cum făcuse Goldmann, ci mai degrabă despre o „structură descentrată" reflectată în ceea ce el numește „formație socială [287]". Prin urmare, pentru Althusser, structurii îi lipsesc principii și scopuri, sensuri și semnificații globale: o structură nu posedă coerență organizată, deoarece este constituită—

[286] Vezi, în acest sens, *Revoluția teoretică a lui Marx* (1965), Mexic: Siglo XXI, 1973.
[287] După cum indică A. CHICHARRO CHAMORRO: «În cazul lui Althusser , „structură fără un centru care să determine forma tuturor părților sale; părți sau niveluri, dacă vorbim despre o formațiune socială, de exemplu, care posedă o „autonomie relativă" față de nivelul economic", *op. cit.,* p. 420.

Este împărțit în diverse niveluri, autonome unele față de altele și care, în cel mult, pot fi determinate — dar niciodată guvernate — de nivelul economic; în acest fel, aspectul cel mai caracteristic al propunerii althusseriene este conceperea noțiunii de structură ca un set de niveluri, în care singurul lucru perceput sunt contradicțiile și opozițiile care, în ultimă instanță, vor fi dictate de sau se vor referi la un control economic.

Controversa cu Goldmann a apărut curând. Teoreticianul rus nu l - a atacat pe Althusser pentru antihegelianismul său, viziunea sa mecanicistă, antiumanismul gândirii sale sau separarea dintre ideologie și știință.[288] [289]Aceasta a motivat apărarea de către filosoful francez a elementelor esențiale ale teoriei sale, respingând un marxism fals care ar putea fi conceput ca umanist sau care ar putea da naștere unei „filosofii a omului" care confundă materialismul cu o concepție dialectică hegeliană redusă. Pe baza acestor limitări , Althusser impune rupturile fundamentale ale lui Marx în construirea „științei istoriei". Într-un fel, este vorba de recuperarea originilor marxismului. De exemplu, separarea dintre ideologie și știință servește acestui scop: este necesar să se definească legile care reglementează existența ființelor umane în cadrul societăților, a căror realitate fundamentală trebuie transformată. „Știința" trebuie plasată deasupra „ ideologiei ", deoarece această noțiune se referă la ansamblul de credințe și valori cu care realitatea socială se apără împotriva agresiunilor externe, care ar trebui să conducă la schimbări și modificări în comportamentul acelei societăți. Ideologia este într-adevăr o structură, în timp ce știința [implică] cunoaștere .

Althusser abordează arta și literatura din aceste perspective. Cadrul său analitic pornește de la faptul că arta nu este o formă de ideologie, ci o stare intermediară între ideologie și cunoașterea științifică, întrucât nicio operă literară nu poate oferi vreodată o cunoaștere certă și riguroasă a realității pe care o abordează și nici nu poate reflecta în mod direct ideologia unei anumite clase sociale . Dovada acestui fapt este că o mare operă literară poate transcende viziunea ideologică pe care ar fi putut-o avea autorul său .

Prin urmare , și aceasta este contribuția specifică a lui Althusser la critică ■ id [9] , trăsătura singulară a artei constă în faptul că oferă

Yo

— Vezi L. GOLDMANN, *Marxismul și științele umane ,* Buenos Aires: Amorrortu, 1975.
În cunoscuta sa lucrare „Cunoașterea artei și a ideologiei" [1966], în ALTHUSSER, BADIOU *și alții, Literatură și societate,* Buenos Aires: Timpul contemporan , 1974, pp. 85-92.

pentru individ un „mod de a vedea sau de a fi văzut", adică arta le permite oamenilor să se vadă pe ei înșiși, să se perceapă, să se simtă legați de o realitate și poate, indirect, să facă aluzie la ideologiile pe care se bazează societatea; astfel, Althusser stabilește că arta *trebuie* să permită cuiva să vadă „viața", în timp ce *știința* caută să obțină o cunoaștere abstractă a acelei realități.

Opera lui Althusser este o poveste cu titlu de avertisment, un avertisment despre cum literatura poate deveni un instrument de propagandă în slujba ideologiilor impuse (de unde și concepția Școlii ca Aparat Ideologic de Stat dominant [290]). Ca răspuns, Althusser subliniază necesitatea eliberării literaturii, ca formă de artă, de această dimensiune de „obiect estetic" al unei culturi date. Încercarea de a stabili, așadar, ce constituie specificitatea acestui „obiect estetic" reprezintă o cale deschisă cercetării de către curente foarte diverse ale sociologiei critice.

9.2.3. Balibar și Macheray: analiza* „diversului"

E. Balibar și P. Macherey transformă teoria lui Althusser într- o metodă practică de analiză a sistemului literar, pornind de la premisa că o producție literară nu dezvăluie niciodată o *unitate* (întotdeauna iluzorie), ci mai degrabă o *diversitate materială* . Prin urmare, nu ar trebui să ne străduim să vedem într- o operă literară elementele coeziunii sale, ci mai degrabă contradicțiile din care s-a inspirat [291]. Aceasta implică, în cazul lui Macherey [292], conceperea textului nu ca pe o creație, ci ca pe un produs finit, odată ce materialele opuse au fost elaborate (și modificate) în timpul procesului creativ. Aceasta presupune că textul nu operează niciodată conștient cu materialele pe care le primește, parțial pentru că acestea sunt deja impregnate de sens; totuși, ideologia pe care o pot purta este ceea ce...

[290] Vezi «Ideologie și aparate ideologice de stat. Note pentru o investigație», în *Scrieri,* Barcelona: Laia, 1975, pp. 107-172.

[2.1] Vezi lucrarea sa „Despre literatura ca formă ideologică", în *Pentru o critică a fetișismului literar,* ed. de J.M. AZPITARTE, Madrid: Akal, 1975, pp. 23-46.

[292] Vezi a lui *For a Theory of Literary Production* {1966}, Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central, 1974.

Aceasta se modifică la intrarea în text, dobândind o formă diferită, din care vor apărea noi contradicții care, în cele din urmă , vor indica problemele latente din cadrul unui grup social. Într-un fel, această abordare adoptată de Macheray reprezintă o recuperare a psihanalizei, o poziție deja prevăzută de Goldmann, deși respinsă de acesta, având în vedere baza limitată de cunoștințe care fusese formulată. Într-un fel, Macheray vrea să citească în text ceea ce „nu se spune", pentru că tocmai acolo se află defectele și deficiențele realității istorice, așa cum este interpretată de textul respectiv .

IO.
Post-formalismul rusesc

În afară de diversele direcții luate de curentele marxismului, în interiorul și în afara Uniunii Sovietice, firul gândirii formaliste, în ciuda încercărilor de a absorbi ideile sale și principalii săi reprezentanți după 1925, nu și-a pierdut niciodată urma, iar recuperarea — și continuarea — sa a fost posibilă nu numai în Europa sau în Statele Unite, ci, începând cu anii 1960, chiar în Uniunea Sovietică, departe de cele mai rigide concepții ale marxismului (realismul socialist sau critic, relația dintre esență și aparență, legătura dintre bază și suprastructură).[293]

[293] În acest sens, vezi Capitolul III, care a arătat prima dintre aceste receptări ale formalismului în cadrul teoriei lingvistice cehe; pentru aceste dezvoltări, este relevant capitolul „Criză și destrămare (1926-1930)" de Víctor ERLICH, *Formalismul rus,* op. cit., pp. 169-199, care ar trebui completat de lucrările lui T. TODOROV, „Poetică în URSS", *în Poétique,* 9 (1972), 102-115, A. GARCÍA BERRIO, „ Formalism și marxism: antagonism sau complementare în conceptul de realism artistic", în *op. cit.,* pp. 313-365, plus capitolele 4 și 5 ale lui M. RODRÍGUEZ PEQUEÑO , în *op. cit.,* dedicate „Postformalismului și poeticii sociale și dialogice", pp. 85-116 și «Semiotica sovietică », pp. 117-136.

Pe de o parte, presupunerile inițiale ale marxismului, cele ale anilor 1920, ar fi asumate de un grup de teoreticieni — Medvedev, Voloșinov, Bakhtin — cu scopul de a defini o nouă epistemologie lingvistică și literară, ținând cont de unele dintre orientările moderne privind valoarea sau funcția socială pe care ar trebui să o îndeplinească literatura. Primele sale roade corespund anului 1928 (prima lucrare a lui Medvedev), dar, fără îndoială, învățătura acestui grup rezidă în spiritul înnoitor și concepția intelectuală cu care Mihail Bakhtin avea să revizuiască problemele fundamentale ale teoriei literare; de unde și numele de „Cercul Bakhtin" a fost dat acestui grup de gânditori.

Pe de altă parte, și detașat de discuțiile teoretice ale marxismului, Yuri M. Lotman, începând cu 1964, a profitat de etapele incipiente ale semioticii sovietice pentru a organiza, la Universitatea din Tartu (Estonia*), unul dintre cele mai fructuoase centre de cercetare dedicate valorii operei de artă și funcției pe care textul literar trebuie să o îndeplinească ca semn. Semnificația studiilor sale și grupul de critici cu care a fost înconjurat au condus la termenul de „Școală de la Tartu".

10.1. Cercul lui Bakhtin

Primele rezultate ale acestui grup de cercetare au apărut în anii 1920; prin urmare, poate fi considerat o continuare a teoriilor și metodelor de analiză formaliste, deși din perspective noi impuse de procesul ideologic cu care marxismul recomandă judecarea operelor de artă. Prin urmare, roadele sale inițiale s-au cristalizat în polemici și respingeri la adresa principiilor esențiale ale generației anterioare de teoreticieni ruși [294]. Noua dimensiune din care se întreprinde abordarea operei de artă nu este alta decât cea sociologică, un canal prin care soluțiile semiotice vor fi în cele din urmă încorporate în proces.

[294] Vezi V. ERLICH, *op. cit.,* p. 163-167, A. GARCÍA BERRIO, *op. cit.,* pp. 367-404, plus privirea de ansamblu oferită de IR TITUNIK, «The formal method and the socioological method (MM Bakhtin, PN Medvedev, VN Voloshinov) in theory and study of literature in Russia», în V. VOLOSHINOV, *The ideological sign and the philosophy of language* {1930], Buenos Aires Visión, pp. 1976, pp. 213-242.

(Prin urmare, Școala de la Tartu, așa cum se va vedea în curând, se bazează pe unele dintre aceste fundamente epistemologice).

Formalismul se menține în analiza lingvistică aplicată operei literare, în timp ce influența marxistă este evidentă în legătura stabilită între limbaj și ideologie. Astfel, textul este înconjurat de sfere de valori economice, politice și sociologice în general. Cu toate acestea, natura literară a operei rămâne intactă, în ciuda acestei delimitări prin mijloace externe, iar acest lucru este posibil datorită preeminenței acordate limbajului ca și canal ce definește aceste ideologii. Limbajul este înțeles ca un sistem de semne (un plan de -teraritate), dar și ca o realitate materială (un suport pentru valorile sociologice).

C. io.ii PN Medvedev și VN Voloșinov

Cărți ale acestor cercetători, foarte apropiate în datarea lor de 1928, Medvedev[295] [296]și în 1929, Voloșinov [2] [6], au conturat noile □ aure spre care urma să fie condusă moștenirea formalismului: pe de o parte, o încercare de a delimita o «poetică» sociologică (poate încă incipientă) și , pe de altă parte, unitatea care putea fi realizată între marxism și filosofia «umflării».

P.N. Medvedev, chiar și la acea vreme, făcea o distincție între o abordare marxistă : de natură genetică, preocupată de constatarea gradelor de funcționare socială a operei literare, și o alta cu implicații structurale, care urmărea să utilizeze informațiile sociologice din jurul operei pentru a proceda la analiza sa intrinsecă. Medvedev subliniază că problema fundamentală a criticii este cea a specificării care trebuie limitată la planurile creativității ideologice, o sarcină anterioară celei de a încerca să lega opera creată de contexte istorice sau politice. El observă că preocuparea de a defini o specificitate ideologică este

„Tradus în engleză, The Formal Method in Literary Scholarship, Baltimore-London: The Johns Hopkins UP, 1978, și în spaniolă: El *método formal en los estudios literarios,* Madrid: Alianza Universidad, 1994.

■' Există o traducere în spaniolă: *Semnul ideologic și filosofia limbajului,* Buenos Aires: Nueva Visión, rgyó.

un canal extraordinar pentru a plasa întotdeauna textul în centrul analizei , chiar dacă există și alte sisteme de valori — ideologemele — care sunt integrate în acesta.

Valentin N. Voloșinov, la rândul său, era preocupat în primul rând de dimensiunea filosofică a limbajului uman, luând în considerare relația strânsă dintre limbaj și gândire. Pentru el, cuvintele erau semne maleabile, purtătoare de informații sociale verificate în „discursurile altora", adaptate imaginilor celor care rostesc anumite afirmații. Astfel, există o conștientizare dialogică ce conferă limbajului un fel de dimensiune interactivă, surprinzând tensiunile care apar între emițătorii și receptorii „discursurilor". În acest fel, cuvintele dobândesc semnificații și valori conotative diferite în funcție de clasele sociale sau de situațiile istorice prin care trec [297].

Totuși, este foarte posibil ca aceste principii teoretice să fi fost inspirate de Bakhtin însuși, întrucât, de fapt, întreaga sa teorie pornește de la presupunerea acestor presupoziții: recunoașterea naturii sociale și ideologice a semnului lingvistic și necesitatea de a analiza literatura în dimensiunea sa istorică [298]și socială .

IO.1.2. Mijail Bajtin

În perioada vieții sale — din 1895 până în 1975 — acest cercetător — unul dintre cei mai importanți critici occidentali ai secolului XX — [299]a participat activ la controversele și dezbaterile din jurul

[297] SUBLINIAZĂ R. Selden: «Cuvântul rusesc *slavo* poate fi tradus prin «cuvânt», Însă școala lui Bakhtin a folosit-o într-un sens social distinct (aproape de „expresie" sau „discurs"). Semnele verbale sunt scena unei lupte de clasă continue", *op. cit., pp. 25-26. Aceste noțiuni sunt dezvoltate* chiar de VOLOȘINOV în lucrarea *„Marxismul și filosofia limbajului"* [1929], Madrid: Alianza, 1992.

[298] Bine, pentru a demonstra acest lucru, studiul realizat de Pam MORRIS, *The Bakhtin Reader (Selected Scrieri ale lui Bakhtin, Medvedev, Voloshinov),* Londra: Edward Arnold, 1994.

[299] Și ar fi suficient să examinăm opiniile lui T. TODOROV, căruia îi datorăm O încercare mai serioasă de a-l introduce în Europa; vezi „Bakhtine et l'alterité", *în Poétique,* 40 (1979), 502–513 *și Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique,* Paris: Seuil, 1981. Alte monografii dedicate acestui teoretician: Katerina CLARK și Michael HOLQUIST, *Mikhail Bakhtin,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980; Michael GARDINER, *The dialogics of critique: M.M. Bakhtin and the*

Formalismul s-a ciocnit cu ideologia marxistă de-a lungul anilor 1920 și a pus bazele unei noi viziuni teoretice, deși nesistematică, dar care, privită în ansamblu, conține suficiente posibilități pentru ca analiza să construiască pe baza ei o nouă știință a literaturii (fără, de altfel, ca aceasta să fie intenția lui Bakhtin).

În orice caz, gândirea sa ajunge târziu în Occident și abia în jurul anului 1970 încep să fie cunoscute cele mai importante linii ale teoretizării sale, aplicate istoriei, genurilor literare și, mai ales, domeniului romanului, ale cărui interstiții narative au fost explorate cu înțelepciune de Bakhtin [300].

i o. 1.2.1. Confruntarea cu formalism

Dacă Bakhtin este considerat într-un fel o sursă de inspirație pentru postulatele pe care Medvedev și Vološinov le-ar stabili la sfârșitul anilor 1920, aceasta se datorează faptului că el se confruntase deja în 1924 cu unele dintre presupozițiile incontestabile ale imanentismului formalist, cu eseul său „Pro-

Theory of Ideology, Londra și New York: Routledge, 1992; Michael HOLQUIST, *Bakhtin and His World,* Londra: Routledge, 1990; Gary S. MORSON și Caryl EMERSON, eds., *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges* , Evanston: Northwestern University Press, 1974; Augusto PONZIO, *The Bakhtinian Revolution: Bakhtin's Thought and Contemporary Ideology* [1997], Madrid: Cátedra-Univ. Valencia, 1998; José María POZUELO YVANCOS, „Bakhtin, Ortega y la Renovación del Lenguaje Narrativo", în *Las Vanguardias: Renovación de los Lenguajes Poéticos (2),* ed. de T. ALBALADEJO, Madrid-Gijón: Júcar, 1992, p. 61-87; Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, *Literatură și cultură a responsabilității (Gândirea dialogică a lui Mihail Bakhtin),* Granada: Ed. Comares, 1999, plus cele trei studii de Iris M. ZAVALA: *Postmodernitate și Mihail Bakhtin. O poetică dialogică,* Madrid: Espasa-Calpe, 1991, *Ascultându-l pe Bakhtin,* Barcelona: Montesinos, 1996 și ediția sa din *Bakhtin și apocrifele sale,* Barcelona: Anthropos, 1996.

Pentru aplicații ale gândirii sale, merită să începem cu studiul cu adevărat pionierat dedicat lui de Javier HUERTA CALVO, „Teoria literară a lui Mihail Bakhtin (Note și texte pentru introducerea sa în Spania)", în *Dicendo,* 1 (1982), 143-158, completat ulterior de „Dialog în centrul poeticii: Bakhtin. Eseu despre o bibliografie critică", în *Diálogos - Hispánicos de Amsterdam, 6* (1987), 195-218. Cu toate acestea, o înțelegere cuprinzătoare a posibilităților metodelor sale este oferită în lucrările *Bakhtin și literatura,* ed. J. ROMERA, M. GARCÍA-PAGE și F. GUTIÉRREZ CARBAJO, Madrid: Visor, 1995, cu o „Selecție bibliografică despre și despre Bakhtin" de J. ROMERA CASTILLO (pp. 441-459).

„Problema conținutului, materialului și formei în creația literară” [300]; de fapt, Bakhtin construiește o critică formalistă pentru a demonta ideile formaliste ; prin urmare, el subliniază că acești teoreticieni au pornit de la un postulat echivoc, încercând să delimiteze esența limbajului literar, dar într-un domeniu străin de cel al esteticii și departe de determinările fundamentale ale artei; formaliștii au renunțat la adevăratul obiect al poeticii - opera literară, în întregime - pentru a investiga doar o parte din materialul care alcătuiește acea operă: limbajul. Prin urmare, poetica formală i se pare extrem de simplistă, întrucât se limitează la chestiuni lingvistice , renunțând la conceptele esențiale cu care ar trebui să articuleze probleme sociale, religioase și etice care ar fi putut fi la originea formării acelei opere, astfel încât se una visión estética[302]; el resto de los componentes que puede albergí- una obra literaria son rechazados de plano por los formalistas o bien **sos** considerados como «metáforas», ajenas a los valores intrínsecos en que ha de sostenerse la literariedad del texto. Un formalista no atenderá a lo
estetica formalistă, de fapt, nu este nimic mai mult decât o „estetică materială” [301].

În schimb, Bakhtin a susținut schimbarea accentului studiului de la „formele” care se presupunea că stau la baza compoziției (planul material pe care se concentraseră formaliștii) la ceea ce el a numit „formele arhitecturii ” textului, cuprinzând elemente lingvistice și formale , precum și pe cele legate de conținut și ideologii, ca și cadru istoric și social prin care se mișcă operele:

> Forma artistică este forma conținutului, dar realizată în întregime pe baza și sub rezerva *materialului* . Prin urmare, forma trebuie înțeleasă și studiată în două direcții: i) din interiorul obiectului estetic pur, ca formă arhitecturală orientată axiologic către conținut (eveniment posibil) și raportată la acesta; 2) din interiorul ansamblului material compozițional al operei: acesta este studiul tehnicii formei (p. 6).

[300] Inclusă ulterior în lucrarea sa *Teoria și estetica romanului (Lucrări de cercetare)* {1975],
tradusă în franceză de Daria OLIVIER (Paris: Gallimard, 1978) și în spaniolă de H.S. KRIÚKOVA și V. CAZCARRA (Madrid: Taurus, 1989), unde este citată, vezi pp. 13-75.

[301] Aceste probleme au fost evidențiate de J. KRISTEVA, în «Une poétique ruinée», în „Prezentare” către MM. BAKHTIN, *La poétique de Dostoievski,* Paris: Seuil, 1970, PP- 5-27-

Prin urmare, Bakhtin postulează că conceptul de „formă" trebuie lărgit pentru a cuprinde conștiința creatorului, întotdeauna emoțională și intențională, și astfel orientată spre valori exterioare dimensiunii intrinseci a textului. Mai mult, Bakhtin propune ca punctele de vedere atât ale autorului, cât și ale destinatarului operei să fie considerate criterii călăuzitoare pentru adevăratul material estetic pe care opera îl întruchipează; el merge până la a afirma că adevăratul *obiect estetic* trebuie să fie conținutul activității estetice (înțeleasă ca „contemplare", p. 53) îndreptată spre operă, lucru pe care „estetica materială" a formalistilor nu îl putea valoriza în niciun fel, deoarece respingea elemente esențiale ale procesului creativ, cum ar fi mitul : concepția despre lume [302].

Totuși, respingerea formalismului de către Bakhtin nu este radicală, întrucât o parte semnificativă a gândirii sale se bazează pe valoarea limbajului ca natură activă și dinamică, întruchipată în crearea de opere concrete (în linie cu opera lui Voloșinov). Poate că aceasta a fost baza care i-a permis să mențină o anumită distanță față de marxism, întrucât cercetările sale , axate pe modul în care realitatea lingvistică este întruchipată în diverse tradiții textuale, îi permit să studieze opera fără a fi nevoit să o considere o forță socială [303].

Poate, tot fără intenție, Bakhtin a permis supraviețuirea unora dintre conceptele fundamentale ale formalismului, favorizând, în curentul structuralist ceh, dezvoltarea ulterioară a doctrinelor.

IO.1.2.2. Dialog și carnavalizare

Ca o demonstrație a acestor principii, Bakhtin a aprofundat două versuri literare absolute, imposibil de limitat prin intermediul

[302] Aspecte dezvoltate ulterior de P. JACHIA, *Introduzione a Bachtin,* Bari: Later za, 1992.

[303] R. SELDEN REZUMĂ: „ El nu a subliniat modul în care textele reflectă „interese sociale sau de clasă, ci și în modul în care limbajul perturbă autoritatea și eliberează voci alternative", p. 26.

tratamente lingvistice: mai întâi opera lui Dostoievski [3 o 6], apoi cea a lui Rabelais[304 305].

În prima sa lucrare din 1929, Bakhtin a comparat lumea narativă a lui Tolstoi cu cea a lui Dostoievski, arătând existența a două figurații romanesce: cea a lui Tolstoi, susține el, este de tip „monologic" deoarece vocile personajelor se contopesc, se integrează în vocea autorului, care le absoarbe punctele de vedere, fără a le lăsa să existe cu adevărat, în timp ce cea a lui Dostoievski, de tip „dialogic", aduce în joc o nouă viziune asupra lumii, în care personajele își păstrează independența, criteriile, până la punctul de a fi stăpâne ale propriului univers de valori.[306 307]Este demn de remarcat, de exemplu, cunoștințele lui Bakhtin despre teoria romanului a lui Cervantes, pe care o citează adesea pentru a ilustra mecanismele pe care se bazează Dostoievski. În orice caz, unul dintre conceptele lui Bakhtin care a câștigat cea mai mare atenție în critica contemporană se găsește în această carte: „polifonia" textuală, adică pluralitatea vocilor care articulează pluralitatea conștiințelor dintr-un univers narativ . ^{[3,9}

În cartea sa dedicată lui Rabelais, Bakhtin revoluționează fundamentele pe care trebuie să se articuleze o teorie a genurilor literare, demonstrând că „carnavalul", ca reflectare a unei viziuni asupra lumii, nu este doar un domeniu legat de folclor sau de festivaluri populare, ci se contopește într-o gamă largă de forme literare care se bazează pe elementele sale esențiale: relativizarea valorilor, batjocorirea sacrului, sub-

[304] *Probleme în opera lui Dostoievski* - prima ediție din 1929, care a fost ulterior extinsă în 1963 și care este cea tradusă în franceză în 1970 de I. KOLITCHEFF cu o introducere de J. KRISTEVA (vezi nr. 303).

[305] Finalizată în 1965, a fost prima dintre contribuțiile sale critice tradusă în Spaniolă: *Cultura populară în Evul Mediu și Renaștere. Contextul lui François Rabelais,* Barcelona: Seix Barral, 1974 ([ed] . a II-a: Madrid: Alianza Universidad, 1987).

[306] Dialogismul este unul dintre procedeele cele mai apreciate de postcritică. terior; vezi F. VICENTE GÓMEZ, «Poetics of the discursive process: Mikhail M. Bakhtin», în *Epos,* 3 (1987), 347-356, C. PÉREZ GALLEGO, *Dialogue in the roman,* Barcelona: Península, 1988, JM CUESTA ABAD, «Interactive relations of the narrator and the characters in dialog, III, in Madrid *Semiotic ED Investigations, pp. 199.* 299-306.

[307] M. ASENSI EXPLICĂ: „ Pregătirea sa neokantiană i-a oferit baza pentru aceasta atunci când a presupus „că în domeniul cunoașterii cheia rezidă în interacțiunea dintre minte și lume. Această interacțiune face imposibilă vorbirea despre dominația uneia sau a celeilalte și ne obligă să luăm în considerare celălalt termen, „celălalt" („alteritatea" este un alt concept legat de „dialogismul" și „polifonia " menționate anterior)", *Istoria teoriei literare. Volumul II,* p. 461.

versiunea n a ordinii [308]. Aceste principii, demonstrează Bakhtin, au fost în esență operative în Renaștere, poate ca un răspuns la codurile artistice ale clasicismului care au avut tendința de a fi recuperate în această perioadă:

> Caracteristicile care diferențiază atât de puternic grotescul Evului Mediu și al Renașterii de grotescul romantic și modernist (mai ales înțelegerea spontan materialistă și dialectică a existenței) pot fi descrise corect ca fiind *realiste* (p. 52).

În acest fel, el poate vorbi despre o serie de genuri care „carnavalizează" realitatea, imprimându-i o percepție eliberatoare din care se inversează cele mai serioase și ierarhice coduri și manifestări . Cu acest principiu, el trasează câteva dintre principalele repere ale istoriei literare, descoperind că cele mai timpurii două forme de „genuri carnavalizate" au fost satirele menippeene (în care cele trei niveluri care le compun - Olimp, Infern, Pământ - sunt abordate cu „ilogicul" impus de carnaval) și dialogul socratic (în care unele dintre procedurile literaturii orale sunt identificabile; merge chiar până acolo încât să vadă în dialogurile ulterioare ale lui Platon explozia unei noi figuri a lui Socrate, subminând imaginea sacră a învățătorului). Prin urmare, în fiecare perioadă a literaturii este posibil să se perceapă predominanța acestor forme generice, care sunt total necesare, deoarece datorită lor se descoperă noi principii estetice de construcție artistică, respingând elementele vechi, deja semnificate, previzibile, pe scurt.

Aprecierea viziunii carnavalizate o plasează și în corespondență cu perspectiva duală pe care o inventase în 1929, prin distincția sa dintre tipurile monologice și dialogice. Desigur, literatura carnavalizată este canalul prin care triumfă dialogismul, prin care se stabilesc structuri plurale și diverse ale cunoașterii. Chiar și puținele indicii pe care le oferă despre identitatea personajelor - întotdeauna

[308] „Degenerarea comediei grotesce, pierderea puterii sale regenerative, produce noi schimbări care separă mai profund grotescul din Evul Mediu și Renaștere de grotescul romantic. Schimbările fundamentale, sau cele mai notabile, se produc în raport cu *teribilul.* Universul grotesculului romantic este în general prezentat ca fiind teribil *și străin* omului . Lumea umană este brusc transformată într-o *lume exterioară.* Iar familiarul și liniștitorul își dezvăluie aspectul teribil", *Popular Culture in the Middle Aves and the Renaissance,* op. cit., p. 41.

ființe isubstanțiale, ambigue în gândirea lor, nedefinite în atitudinile lor – ar putea fi luate ca ghiduri de evaluare pentru romanele actuale.

De asemenea, așa cum se va vedea mai târziu în cazul lui I.M. Lotman, trebuie să apreciem efortul lui Bakhtin de a încorpora diverse manifestări artistice (pictură, muzică, folclor) în procesele sale analitice, înconjurând astfel în mod semnificativ corpusul operei literare în căutarea unor noi valori cu care să o înțeleagă. Aceasta implică, desigur, o concepție diferită asupra dimensiunii estetice, mult mai amplă, deoarece implică , în formarea sa, o practică culturală și istorică, delimitată dialectic (deși nu în sens hegelian, desigur, ci dialogic).

.. io.1.2.3. O teorie narativă

Toate aceste idei sunt reunite în cartea din 1975, *Teoria și estetica romanului,* o compilație de lucrări anterioare și o delimitare definitivă a caracteristicilor cu care ar trebui abordat studiul romanului. Este suficient să examinăm câteva dintre definițiile cu care abordează acest „ fapt artistic estetic" pentru a înțelege cum reușește să sintetizeze elementele cercetărilor sale anterioare . [311]

Pe de o parte, el subliniază că „romanul este diversitatea socială, organizată artistic, a limbajului" (p. 81), referindu-se astfel la poziția critică pe care o adoptase în 1924 împotriva formalismului, asimilând acestei noțiuni conceptul valorilor pe care le poartă limbajul. El adaugă că această organizare artistică este „a limbilor și a vocilor individuale", întrucât un roman, ca totalitate, cuprinde în sine stratificarea unei limbi naționale în diferitele sale dialecte și variatele sale forme lingvistice legate de generații, vârste sau expresiile lor sociale și politice. Alături de această diversitate externă, Bakhtin ia în considerare „stratificarea internă a unei limbi" în fiecare moment istoric în care este întâlnită, care formează adevărata bază pe care se desfășoară opera romancierului: să ia în considerare nu doar „plurilingvismul social", ci și „plurifonismul individual", adică interacțiunea vocilor și

[3] „Și este curios de observat că în lucrările *Bakhtin și literatura* (n. 300) se acordă mai multă atenție cadrului carnavalesc sau conceptelor bahtiniene despre limbajul literar decât teoriei narative, din care sunt prezentate câteva aplicații, referindu-se mai ales la povestiri."

o rețea de perspective care permite includerea realității în textul literar. Din acest motiv, Bakhtin a vorbit despre forme arhitecturale, deoarece conținutul este strâns dependent de acești piloni polifonici, ai unor voci diverse, care susțin lumea narativă:

> ...prin acest plurilingvism social și plurifonism individual, care își are originea în sine, romanul orchestrează toate temele sale, întregul său univers semantic-concret este reprezentat și exprimat. Discursul autorului și al naratorului, genurile intercalate, limbajele personajelor , nu sunt altceva decât unități compoziționale fundamentale, prin care plurilingvismul pătrunde în roman (...) Aceste relații și corelații spațiale dintre enunțuri și limbaje, această mișcare a temei prin limbaje și discursuri, fragmentarea ei în curenții și picăturile plurilingvismului social, dialogizarea ei, constituie aspectul caracteristic al stilului romanesc (id.).

De fapt, conținutul narativ poate fi explorat din trei perspective: a) cea contextuală, care ne permite să valorizăm ansamblul ideilor și opiniilor exprimate în opera creată, b) cea etică, pe care se bazează planul caracterologic al personajelor și c) cea estetică, care reglează — în dimensiunea sa realizatoare — organizarea vocilor ce favorizează existența altor planuri.

Din nou, în această lucrare din 1975, *dialogismul* ocupă centrul reflecțiilor **teoretice** ; dialogismul este înțeles ca manifestarea „vocilor" individuale ale personajelor și a întrupării lor colective și, în același timp, ca nivelul la care au loc transformările acestor unități caracterologice, schimbările discursive și integrarea plurală a vocilor din diferite timpuri (istorice și sociale) ; această perspectivă permite Observatorului să devină prezent în lumi îndepărtate de propria realitate. Bakhtin, în mod clar, merge până acolo încât să afirme (p. 94) că o „exprimare vie" nu poate evita participarea, intervenția activă „în dialogul social"; mai mult: acest dialog social devine fundamentul explorării pe care o propune romanul.

Unul dintre conceptele de bază ale acestui model analitic este noțiunea **de** „cronotop" (pp. 237-409), deja conturată în 1937-38, care servește la trasarea unui parcurs istoric prin diverse forme narative occidentale, întrucât acest plan ne permite să înțelegem cum dimensiunea contextuală, rezolvată în linii de temporalitate, este integrată într-un text; el distinge mai multe „cronotope": 1) cel al întâlnirii și al călătoriei *(Satiricon* sau *Lazarillo),* 2) cel al

3) castelul, marcat de trecutul istoric (Walpole, Radcliffe, Lewis) și „sala-recepție" (Stendhal, Balzac), combinate cu cea a „orașului mic de provincie" (Flaubert) și a „pragului", referindu-se la situații de criză și ruptură vitală (Dostoievski). Aceste cronotopi oferă mai multe chei de înțelegere: a) tematică, în măsura în care arată cum firele narative sunt legate și deconectate, b) figurativă, întrucât permite ca evenimentele narative să fie umplute de viață și c) asimilativă, a existenței materiale a autorului și a cititorului (cu toate perspectivele pentru ca această integrare să se producă: pp. 402-407).

Pe scurt, această miscelănie de diverse lucrări, finalizată în 1975, care schițează principalele teorii ale structuralismului naratologic (capitolul xii), ne învață că un roman trebuie tratat din cele trei perspective pe care le evidențiază Bakhtin: romanul este un fenomen multistilistic, multilingvistic și multivocal.

10.2. Semiotica sovietică

Canalele de dezvoltare ale acestei discipline erau deja stabilite în unele dintre concepțiile de bază ale formalismului rus, reduse la tăcere în Uniunea Sovietică între 1930-1950, dar care în contact cu structuralismul ceh permiseseră apariția unei teorii inițiale a semnelor de către I. Mukarovski (§ 3.1.1); însă, dominația lingvisticii, odată cu aprecierea logicii, ciberneticii sau teoriei informației (domenii aplicate primelor mașini de traducere), avea să permită plasarea studiului semnelor în centrul său corespunzător; această dezvoltare va fi impulsionată de redescoperirea lucrărilor lui V. Șklovski, B. Eichenbaum, J. Tynyanov și B. Tomachevskij, care își vor vedea unele dintre concepțiile despre valoarea ce trebuie acordată operei de artă reînnoite din 1955 încoace [312.] Toate aceste revizuiri au culminat cu Congresul desfășurat la Moscova în 1962, sub titlul „Simpozion privind studiul structural al sistemelor de semne" — fără

rezumă FOKKEMA și Ibsch , în 1955 a apărut în *Kommunist un editorial* : „Despre problema tipicului în literatură și artă", în care erau susținute noi abordări: „Cunoașterea artistică a vieții are unele elemente comune cu abordarea istoricului, economistului sau filosofului, dar este complet diferită prin metoda sa", *op. cit.,* p. 5.

Frecvența lui Lotman — în care nu numai că este definită această nouă știință — studiul ei ar fi orice sistem de semne folosit în societatea umană — ci se pun și bazele cercetărilor viitoare, desfășurate în mai multe centre: Universitatea Națională din Moscova (BA Ispenski, J. Levin, MB Meilach [309]), Institutul de Studii Slave și Balcanice al Academiei de Științe (VV Ivanov {editor al lui Bakhtin}, VN Toporov, LI. Revzin) și, mai ales, Universitatea din Tartu, în care, din 1964, se vor ține cursuri de vară ce vor permite unirea dintre grupurile moscovită și estoniană.

■K IO. 2.1. lourij M. Lotman

Școala de la Tartu a construit una dintre cele mai solide fundații pentru dezvoltarea unei semiotici a culturii [310]; în propunerea sa, ca un cadru global, liniile de gândire ale sociologiei ideologice (amintiți-vă depășirea marxismului de către L. Althusser: § 9.2.2) sunt contopite cu postulatele esențiale ale semioticii [311]; în acest fel, se construiește o punte între interiorul textului și elementele care, până atunci, fuseseră considerate străine producției sale [312]. Mai mult , viziunea largă a acestei semiotici permite acceptarea circumstanțelor istorice ca principii generale ale construcției literare . [313]Prin urmare, este potrivit să rezumăm principalele idei pe care membrii Școlii de la Tartu le-au elaborat cu privire la conceptul de cultură:

[309] Cel mai important este lingvistul BA USPENSKY, care în 1970 a publicat *Poetica Compoziția,* tradusă în engleză de V. ZARAVIN și S. WITTING: *A Poetics of Composition,* Bloomington: Indiana University Press, 1973, concentrându-se în principal pe factorul compozițional care constituie punctul de vedere ca plan organizator al textului.

[310] Vezi acum studiul monografic cu acest titlu, *Semiotica culturii,* Ma Madrid: Cátedra, 1979, cu studii de LOTMAN și discipolii săi și cu o importantă „Introducere" de Jorge LOZANO, pp. 9-37.

[31Î] M. ASENSI îl salută pe Lotman în capitolul 9 dedicat „Semioticii literare", precedat de Umberto Eco și Julia Kristeva; vezi *op. cit.,* pp. 637-638.

[3.6] După cum subliniază JM POZUELO YVANCOS, «Semiotica sovietică datorează această legătură lui M. Bakhtin, care a inițiat deja investigații asupra ideologemelor ca fenomene lingvistice și a relației dintre limbă și nivelurile socioculturale în termenii codificărilor», *op. cit.,* pp. 71-72.

Jorge LOZANO rezumă : „Organizarea acestui *sistem* , care este cultura, se manifestă ca o sumă de reguli și restricții impuse sistemului. În acest fel, Lotman descrie caracteristicile care definesc cultura."

17Í 1) Cultura este un mecanism de structurare a lumii, conferind „mecanismului" o utilizare diferită de cea aplicată de formaliști acestei noțiuni [3'8] , întrucât pentru Școala de la Tartu „mecanismul" este un element care îndeplinește o funcție într-o structură; cultura nu este, așadar, un depozit de valori, ci o rețea de semne care generează un model sau o viziune asupra lumii.

2) Prin urmare, cultura constituie o codificare, o sistematizare și, cel mai important, o modelare.

3) Cultura poate fi concepută, așadar, ca o memorie non-ereditară a unei comunități, care se cristalizează într-o serie de texte, întrucât acestea sunt singurele semne în care aceste comportamente pot fi vizibile ca purtătoare ale unui set de informații non-genetice.

4) Prin urmare, cultura poate stabili o serie de norme pe care se bazează funcționarea vieții comunitare.

5) [din] urmă, cultura este un sistem alcătuit din semne definite prin relațiile pe care le întreține unele cu [altele3'9] .

Acesta este cadrul în care trebuie plasată analiza lui Lotman asupra limbajului literar și considerația pe care aceste studii o vor acorda conceptului însuși de literatură și creație literară. [320][314] [315] [316]

se

el en
raria

„Această descriere , pe care o subliniază chiar el , se leagă de presupunerea lui Lévi-Strauss conform căreia cultura, spre deosebire de natură, începe atunci când există reguli. Și din aceste reguli (coduri) (...) se poate deduce o tipologie a culturilor", *op. cit.,* p. 23.

[318] Șklovski, mai ales, care postulase că opera literară este suma totală a „mecanismelor" sale; vezi FOKKEMA e IBSCH, *op. cit.,* pp. 58-59.

[3.9] Într-adevăr, primele studii publicate la acest centru, începând cu 1964, au purtat titlul emblematic de *Lucrări asupra sistemelor de semne* [Ecole de Tartu, *Travaux sur les systèmes de signes,* Bruxelles: 1976], subiectul primei dintre Școlile de vară *Letnaia shkola*\ conduse de Lotman la Tartu; cu doi ani mai devreme, în 1962, fusese organizat la Moscova un congres asupra sistemelor de semne ; pe baza acestei duble focalizări a radiației teoretice, s-a propus să se vorbească despre Școala de la Tartu-Moscova, vezi Manuel CÁCERES SÁNCHEZ, «Prezentare. Școala semiotică din Tartu-Moscova, treizeci de ani mai târziu», în *Discurso (Revista Internațională de Semiotică și Teorie Literară),* 8 (1993), 7-20, monografie dedicată acestui subiect.

[320] Acest rezumat al lui M. RODRÍGUEZ PEQUEÑO MERITĂ: „Pe lângă depășirea formalismului , Lotman încearcă o reînnoire a doctrinelor despre realism și mărturia bazată pe conținut a esteticii marxiste . El încearcă să integreze elemente formale cu o explicație sociologică a artei, așa cum au făcut Goldmann și Kristeva în Occident sau M. Jankovic chiar în Cehoslovacia ", *op. cit.* p. 126.

io.2.1.i. O teorie a textului artistic

I.M. Lotman posedă, de asemenea, o bază substanțială de cunoștințe literare actuale, dată fiind expertiza sa în istoria literară rusă a secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. [317]Cu toate acestea, acest principiu al istoricității este curând înlocuit de o evaluare a acestor texte pe baza codurilor lingvistice și „extralingvistice" care le constituie; o poziție – rețineți acest lucru – care ia în considerare atât procesele creative, cât și pe cele de receptare a acestor texte. Cu aceste idei, Lotman conturează ceea ce este, fără îndoială, cea mai importantă și cunoscută lucrare a sa, * *Structura textului artistic** (1970 [318]), considerată, la vremea respectivă, o „revoluție copernicană" în tratarea problemelor legate de opera de artă.

În primul rând, definiția unei opere de artă este importantă: un sistem organizat de un tip unic de limbaj, care merită denumirea de „limbaj artistic" și care este distinct de limbajele naturale și artificiale; acest limbaj este, în realitate, un „sistem de modelare secundar":

> *Arta este un sistem de modelare secundar.* Nu ar trebui înțeleasă doar ca „secundară în raport cu limbajul", ci mai degrabă ca „folosind limbajul natural ca material" (...) Sistemele de modelare secundare (ca toate sistemele semiologice) sunt construite *în maniera limbajului (...)* Întrucât conștiința numelui este conștiință lingvistică, toate tipurile de modele suprapuse conștiinței, inclusiv arta, pot fi definite ca sisteme de modelare secundare (20).

Dacă acest „sistem" impune o „modelare secundară", este pentru că se referă la sisteme de semne care adoptă ca bază modelul limbilor naturale , deci poate include orice sistem care trebuie construit în modul în care sunt constituite *limbile* (deci, filmul sau muzica), adică ca un model categorial conceput de la bun început prin limbaj, care în sine este, de asemenea, un sistem de modelare, dar de natură „primară": din acest motiv, este conceput ca bază a altor dezvoltări.

[317]Vezi Ann SHUKMAN, *Literatură și semiotică: un studiu al scrierilor lui Tu. M. Lotman,* Amsterdam: North Publishing Company, 1977.

[318]Tradus în germană în 1972 (München: Fink), în franceză în 1973 (Paris: Gallimard) și în spaniolă în 1978 (Madrid: Istmo), unde este citată.

artistic, deoarece limbajul comun (sau standard) funcționează ca maten; inițial:

> Astfel, arta poate fi descrisă ca o limbă secundară, iar opera de artă ca un text în această limbă (id.).

Fiecare text artistic (inclusiv textele literare) posedă, așadar, un caracter textual, combinând dimensiunea sa iconică sau figurativă (care nu există în semnele lingvistice convenționale [319]) cu capacitatea de a integra materiale sistemice și extrasistemice. Aceasta este sursa principalei caracteristici a textului artistic : natura sa, în care coexistă două coduri , ceea ce îl face un model de dublă referință. De exemplu, cititorul unui text literar știe că există un sistem de bază , acela al limbajului natural (relații sistemice, prin urmare), dar cu un sens care se referă la acele materiale extrasistemice (care includ ideologia, normele convenționale și o mare varietate de coduri culturale) care sunt inextricabil contopite cu structura lingvistică ce permite comunicarea sa [320]. Această fuziune a sistemelor este sursa „polisemiei" ce caracterizează un text artistic, ceea ce Lotman numește „densitate semantică", baza unor lecturi multiple și a unor interpretări diverse sugerate de codurile extrasistemice pe care este capabil să le absoarbă în virtualitatea sa de text [321]. Într -o mare măsură, Lotman deschide un domeniu de analiză artistică cu un potențial enorm: cel al contextelor, adică al domeniilor informației care pot permite pătrunderea operei create din perspective diverse [322].

---

[319] „Acest semn are două aspecte indivizibile: asemănarea cu obiectul pe care îl desemnează"
și disimilaritate cu obiectul pe care îl desemnează. Aceste două concepte nu există unul fără celălalt", p. 77.

[320] Și el rezumă: „structura artistică complicată, creată cu materialele
„ Limbajul permite transmiterea unui volum de informații complet inaccesibil transmiterii printr-o structură elementară pur lingvistică. Din aceasta rezultă că o anumită informație (un conținut) nu poate exista sau fi transmisă în afara unei structuri date", p. 21.

[321] În „Despre mecanismul semiotic al culturii", în colaborare cu B. Us
PENSKI, LOTMAN subliniază : „În general, cultura poate fi reprezentată ca un set de texte; dar din punctul de vedere al cercetătorului, este mai corect să vorbim despre cultură ca despre un mecanism care creează un set de texte și despre texte ca despre realizarea culturii", în *Semiotica culturii ,* op. cit., p. 77.

[322] Nu doar Școala de la Tartu, ci și un alt grup de savanți europeni a
Această abordare semiotico-culturală a fost utilizată; așa este cazul lucrării lui Cesare SEGRE (vezi, de exemplu, *Semiotică, istorie și cultură,* Barcelona:

IO.2.1.2. Un model de analiză literară

Ca operă artistică, un text literar este definit și prin integrarea a două sisteme care se suprapun în creația sa ; [327] din acest motiv, Lotman concepe literatura ca un „sistem secundar de modelare ”, așa cum s-a menționat deja. Aceasta impune ca cititorul unei opere literare să cunoască nu doar codul lingvistic de bază, ci și codul literar cu care autorul și-a modelat opera.328 Aceasta este calea care privește sistemele critice, deoarece, în conformitate cu gândirea sa, Lotman indică faptul că un text artistic nu poate fi contemplat fără această relație - premeditată, intenționată - care trebuie stabilită între autor și cititor. Există două principii compoziționale ale textului:

> Astfel, textul artistic este construit pe baza a două tipuri de relații: co-opoziția elementelor echivalente care se repetă și co-opoziția elementelor contigue (neechivalente).
>
> Primul principiu corespunde etapei *h, h′* 2. Toate elementele textului sunt echivalente. Este principiul repetiției, al ritmului. El nivelează ceea ce nu este nivelat în limbajul natural .
>
> Al doilea principiu corespunde etapei *h2 – > h′,.* Acesta este principiul metaforei. Ea combină ceea ce nu poate fi combinat în limbajul natural (...).
>
> Tendința spre repetiție poate fi interpretată ca un principiu constructiv al versurilor, tendința spre combinare ca un principiu constructiv al prozei (p. 106).

Numai atunci când un text este interpretat prin subordonarea sistemelor sale lingvistic și literar se poate extrage din el maximum de informații.

Ariel, 1981) sau cu antologia editată de C. PREVIGNANO, *La semiotica nei paesi lavi. Programmi, problemi, analisi,* Milano: Feltrinelli, 1979, din același an cu *Semiotica culturii* apărută în Spania.

527 „Textul artistic este structurat într-un mod diferit: fiecare detaliu și textul în ansamblu sunt inserate în sisteme de relații diferite și, prin urmare, dobândesc mai multe semnificații în același timp”, p. 90.

728 „Pentru ca un act de comunicare să aibă loc, este necesar ca codul autorului și codul cititorului să formeze seturi de elemente structurale care se intersectează , de exemplu, ca cititorul să înțeleagă limba naturală în care este scris textul. Părțile codului care nu se intersectează constituie zona care este deformată, supusă hibridizării sau restructurată în orice alt mod atunci când trece de la scriitor la cititor”, p. 39.

capabil să sugereze; întrucât sunt întotdeauna implicate cel puțin două coduri, textul poate purta mai mult de un sens; Lotman subliniază că acest proces poate fi multiplu, în funcție de subcodurile - genuri literare , perioade istorice, componente sociologice și politice, valori religioase - care pot intra în joc ca planuri referențiale [323]. Acest proces poate explica reacția pe care scriitorii o impun uneori sferelor culturale cărora le aparțin, căutând noi așteptări de oferit publicurilor prea obișnuite să se confrunte cu anumite coduri.

Prin urmare, limbajul literar are o funcție cognitivă ce depășește liniile directoare limitate cu care marxiștii au încercat să abordeze realitatea prin intermediul operelor de artă. Într-o mare măsură, limbajul literar creează o imagine a lumii, deoarece modelează realitatea la care se referă și realitatea pe care o semnifică, prin intermediul diferitelor coduri care îl alcătuiesc. Aceste coduri dau sens trăsăturilor formale pe care le posedă textul. Opera literară, așadar, nu este o reflectare directă a lumii reale, ci o recreare a acelei rețele de valori și evenimente la care se referă. La fel de important este să se considere, în acest cadru, că gândirea scriitorului nu poate fi disociată de structura artistică a operei care o transmite și în care își găsește deplina realizare.

Punerea în joc a tuturor acestor procese pentru a interpreta un text literar nu este o sarcină ușoară. Ar părea esențial, în primul rând, ca criticul să aibă acces la dezvoltarea completă a codurilor implicate în configurarea operei, astfel încât, într-un fel, să poată transfera acest „cod de coduri" (literar în esență) către unul științific, care deja favorizează cunoașterea valorilor textuale. Prin urmare, Lotman subliniază că interpretarea nu este altceva decât o aproximare, un proces de încercare și eroare în care trebuie valorizate diverse perspective de abordare a operei ca un set de semne . Într-un fel, criticul trebuie să fie depășit de neliniștea de a considera insuficiente abordările pe care le folosește pentru a descifra sensul unei anumite opere , mai ales dacă, prin utilizarea diferitelor coduri, obține mai multe informații. Dar așa este . Pentru ca critica să fie interpretare, ea trebuie să descopere informații care pot fi transferate de la un cod la altul, într-o relație multistratificată .

[323] După cum conchide JM POZUELO YVANCOS: «Pe scurt, *polifonia* textuală despre care vorbea M. Bakhtin , dar acum parcursă în termenii unui sistem de sisteme», *op. cit.,* p. 72.

la baza diferitelor sfere ale culturii; Lotman și discipolii săi au inventat, în 1984, termenul „semiosferă" pentru a se referi la acest *continuum* semiotic , alcătuit din formațiuni semiotice de natură diferită, conectate între ele prin diverse niveluri de organizare:

> Semiosfera este spațiul semiotic în afara căruia însăși existența semiozei este imposibilă [324].

„Semiosfera" este definită de două elemente: pe de o parte, este o individualitate, înconjurată de granițe, delimitată semnific în așa fel încât permite perceperea naturii non-textelor, a semnelor situate în exterior; pe de altă parte, este traversată de o „neregularitate semiotică" în virtutea căreia un spațiu non-semiotic poate fi constituit ca spațiu al unei alte semiotici [325]; în tensiunea care se stabilește între „centrul" și „periferia" acestor sisteme, în virtutea căreia semnele periferice se luptă să ocupe poziția centrală și să deplaseze semnele situate acolo, se află una dintre cheile care alcătuiesc „teoria canonului" [326].

În acest sens, Lotman este responsabil și pentru stabilirea unei corespondențe între „literatură" și setul de manifestări artistice din care aceasta poate deriva semnificații complementare [327]: prin urmare, vorbim despre iconicitatea literaturii și plasăm textul literar la un nivel similar cu cel al unei simfonii sau al unei picturi. Există o gamă largă de relații structurale între interiorul textului și contextul sociocultural care îl înconjoară [328].

---

[324] Vezi IM LOTMAN, *Semiosfera I. Semiotica culturii și textului* [1984], Madrid: Catedra Universității din Valencia, 1996, p. 24.

[325] M. RODRÍGUEZ PEQUEÑO REZUMĂ: «Este dată neregularitatea semiosferei „deoarece, fiind eterogenă, diferitele sale sectoare se dezvoltă cu viteze diferite: limbajele naturale, de exemplu, se dezvoltă mai lent decât structurile dialogice", *op. cit.,* p. 136.

[326] Acest lucru a fost subliniat de José María POZUELO YVANCOS, în *Teoria canonului și literaturii Spaniolă,* Madrid: Cátedra, 2000, p. 95; vezi, apoi, § 23.3.2.

[327] O cerere în JA HERNÁNDEZ GUERRERO, «Prin prolog. Teoria a „Artă și teorie a literaturii", în HERNÁNDEZ GUERRERO, JA, ed., *Teoria artei și teoria literaturii,* Cádiz: Seminar de teorie a literaturii, 1990, pp. 9-30-

[328] Vezi, în acest scop, „Tipologia textelor și tipologia relațiilor suplimentare" „textual", din *Structura textului artistic,* pp. 345-357, care pleacă de la aceste premise: „Fiecare text artistic își poate îndeplini funcția socială doar dacă există comunicare estetică în comunitatea contemporană-

Uniformitatea semnelor care apasă asupra tuturor manifestărilor artistice ale unei culturi și care învăluie producția literară este **cea care** determină o importantă definiție semiotică a textului, legată de următoarele valori: 1) fiecare text trebuie să atingă o existență „explicită" manifestându-se prin semne vizibile și definite; 2) nu poate dobândi natura unui text decât dacă este „limitat", adică dacă are un început și un sfârșit care pot fi recunoscute; 3) această verificare a propozițiilor semnificante trebuie să se reflecte într-o „structură" care să dea sens — funcție cognitivă — lucrării pe care o ordonă și, mai presus de toate, care să deschidă **posibilitatea** ca textul să se conecteze la alte sisteme exterioare lui, dar niciodată străine sensului său (multiple în esența sa).

Pe scurt, dimensiunea semiotică a acestui model analitic este cea care ne permite să depășim perspectivele limitate cu **care**

opoziție — vizibilă în perioade precum romantismul sau avangarda — ; în prima, codurile emițătorului și receptorului sunt de acord asupra elementelor lor caracteristice, în timp ce în a doua apare o discrepanță care dezvăluie construirea unei noi viziuni asupra lumii. Prin urmare, regulile care operează în fiecare tip de text sunt diferite; în „estetica identității" este posibil să se găsească un acord de semn între diverse coduri de producție

> marxismo —y sus corrientes— evaluaba la obra de arte; ahora, quedan puentes tendidos entre la estructura interna de la obra y los elemento! contextúales que la rodean.
>
> Por último, son los métodos concretos de análisis los que necesitan sistematizarse para hacer práctica esta teoría. Lotman, penetrando en **el** ámbito de la historia de la literatura, llegó a distinguir entre dos amplios modos o categorías conceptuales. La que él llamaba «estética de la identidad» —que definiría el período de orígenes de una literatura en su etapa folclórica, la Edad Media o la literatura clásica— frente a la «estética de

artistică, în timp ce în „estetica opoziției", normele care au intervenit în creația textuală sunt asimilabile doar din punctul de vedere al [recepției.335]

> legat de acest text. Întrucât comunicarea semiologică necesită nu doar un text, ci și un limbaj, opera de artă, considerată în sine, fără un context cultural specific, fără un sistem specific de coduri culturale , este similară cu un „epitaf într-un limbaj de neînțeles", p. 345. [335] Comentând aceste aspecte, FOKKEMA și IBSCH afirmă că „Lotman a extins relativismul istoric al formaliștilor ruși la un relativism cultural", *op. cit.,* p. 65.

În ciuda acestor posibilități, unicitatea semioticii literare concepute de Lotman constă în capacitatea pe care o oferă de a aborda textul literar din perspective multiple, toate convergând în cadrul textului respectiv, ca mijloace de înțelegere a construcției sale structurale; faptul că aceasta corespunde și unei viziuni asupra lumii nu împiedică deloc înțelegerea operei respective, dimpotrivă, o luminează.

Structuralismul: fundamente critice

Structuralismul reprezintă, în primul rând, o confluență de metode lingvistice de cea mai diversă natură, care traversează prima jumătate a secolului (de la Saussure la Chomsky) și care sunt apoi canalizate de abordări antropologice, până când construiesc o pluralitate de direcții critice al căror cap cel mai vizibil este gândirea - nesistematică în esență - a lui Roland Barthes; acest gânditor francez definește o „viziune structuralistă globală" pe care se va baza așa-numita „nouă critică", materializată în schița diverselor propuneri de analiză naratologică.16 Cu toate acestea , R. Barthes nu este altceva decât un punct de legătură extraordinar între acea pluralitate de curente lingvistice , filosofice (inspirate de neoexistențialismul unui Sartre, de exemplu), politice (de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial până în mai 1968) și literare (odată cu renașterea romanului francez de-a lungul anilor 1950,

[336] Grupul de critici care analizează și reexaminează unele dintre principiile formalismului rus va fi studiat în secțiunea următoare (capitolul xn). Această secțiune va include lucrările lui R. Barthes, lucrările sale despre analiza narativă, precum și pe cele ale lui Bremond, Todorov și Genette.

în stabilirea așa-numitului „nouveau roman", ale cărui evaluări intrinseci ale actului creativ aveau să contribuie la punerea bazelor criticii ulterioare (structurale [337]și academice, viziunea reînnoitoare a École des Hautes Études). Barthes trebuie considerat un gânditor în afara oricărui curent și, prin urmare, o inspirație pentru numeroasele aventuri pe care critica literară le-a întreprins în ultimele decenii [338], inclusiv cea a „deconstrucției": a reușit să adune principalele propuneri ale lingviștilor și antropologilor pentru a concepe o metodă eficientă de analiză științifică și a putut să o aplice literaturii, ca expresie supremă a activității lingvistice umane; dar nu încetase încă să țeasă aceste fire ale gândirii sale atunci când discursul său critic a explorat alte căi și a testat alte poziții pentru a percepe aceleași fapte. Din acest motiv, Barthes trebuie plasat în fruntea tradițiilor.

Analizele critice europene din a doua jumătate a secolului al XX-lea, atât pentru capacitatea lor de a sintetiza gândirea anterioară, cât și pentru viziunea lor reînnoită asupra noilor fenomene sociale și literare [339]. În plus, trebuie ținut [cont de] faptul că termenul „structuralism" a desemnat deja metodologii critice specifice: nu doar cea formată de cehi în anii 1930, ci și acea ramură a gândirii marxiste care, în mâinile lui Lucien Goldmann, ajunge să fie numită „structuralism genetic" (§ 9.2).

Asta se întâmplă în Europa, ca o asimilare a tradiției lingvistice saussuriene [340]. În Statele Unite, abordările sunt diferite. Pe de o parte, există adesea menționata conferință Jakobson din 1951

---

[337] „Cronologic, în contextul francez, structuralismul succede existențialismului , ceea ce a însemnat că vechile proclamații existențialiste *(suntem condamnați să fim liberi,* viața ca proiect, omul face istoria?) au fost înlocuite de noile proclamații structuraliste (libertatea este o iluzie, subiectul este supus structurii, istoria nu explică faptele), dând astfel un anumit aer de *modă intelectuală pariziană",* comentează Antonio BOLÍVAR BOTIA, în *Structuralismul: de la Lévi-Strauss la Derrida,* Madrid: Cincel , 1985, pp. 33-34.

[33Í] După cum [rezumă] José M. POZUELO YVANCOS: «R. Barthes este mereu prezent la naşterea fiecăruia dintre aceste curente, pentru că este un intelectual dedicat căutării contemporaneității, dar nu a fost niciodată un practicant devotat, ci întotdeauna un credincios critic care a evitat cu perseverență și rebeliune etichetarea și siguranța celor convinși», *op. cit.,* p. 143.

[339] Pe bună dreptate, J. DOMÍNGUEZ CAPARROS își intitulează analiza structurii lism precum «Roland Barthes (1915-1980) și *noua critică»,* în lucrarea sa *Teoria literaturii,* pp. 275-297.

[340] Reluați, o dată mai mult, las principales aportaciones, cu cuvintele lui M. RYAN: „Ideile lui Saussure au influențat critica literară și culturală în mai multe moduri. Acestea le-au permis criticilor structuraliști să-și mute atenția de la relația dintre texte și lume sau dintre texte și sens către

Aceasta marchează punctul de plecare al unui „structuralism poetic” care avea să devină curând cunoscut în cercurile intelectuale europene. Pe de altă parte, lingvistica generativă a lui Chomsky avea să deschidă căi interesante pentru înțelegerea textelor literare, care, deși nu ajungeau la concluzii definitive, aveau să permită explorarea unor abordări epistemologice inovatoare (cărora le este rezervat capitolul XM).

Prin urmare, structuralismul este o sumă de curente critice și, înainte de aceasta, constituie o eșantionare diversă de tendințe lingvistice , din care este necesar să se traseze liniile esențiale pentru a putea apoi încadra teoriile concrete ale criticilor.

11.1. Structuralismul lingvistic al lui Saussure: derivările sale

În *Cursul de lingvistică generală (1915), nu numai că au fost* formulate fundamentele unei noi înțelegeri a limbajului uman , dar au fost deschise și multiple posibilități pentru absorbția tuturor componentelor (istorice, culturale, semiologice, literare) legate de acest limbaj. Mai mult, despre „structuralism” nu se poate vorbi decât din anul în care a fost publicat *Cursul* (scris de Ch. Bally și Ch. A. Sechehaye, discipoli ai lui Saussure). Acesta dublează și pune în joc dihotomiile „limbă/vorbire”, „semnificat/semnificant”, „plan sintagmatic/plan paradigmatic”, „sincronie/diacronie”, plus noțiunile de „model” și „structură” ca planuri organizatoare ale cunoașterii lingvistice.

antecedentele Cursului , cum ar fi studiile publicate în 1-12 de Kohler și Wertheimer, cărora le datorăm delimitarea fundamentelor unei „Gestalttheorie”, sistematizarea Cursului a fost *cea* care a inspirat așa-numita Stilistică a limbajului, pe de o parte, stabilită de Consilierul de Arte Plastice al lui Bally (§ 5.2.1) și, pe de altă parte, cea care a favorizat *nașterea*

„studiul sistematicității literare — modul în care textele funcționează logic sau sistematic , care sunt mecanismele care produc sens, ce structuri posedă textele în sine și în comun cu alte texte, cum sunt alcătuite din părți în relație unele cu altele și altele asemenea”, *Teoria literară: o introducere practică,* ob. cit., p. 27.

190 Fonologia ca știință de către Cercul Lingvistic din Praga (capir, ni). În această derivare a gândirii saussuriene către fonologie, fondată de Trubetzkoy (și deja reflectată clar în „Die gegenw tige Phonologie" din 1933), trebuie stabilită nașterea structuralismului ca metodă aplicabilă oricărei activități de cunoaștere umană, așa cum a subliniat însuși Trubetzkoy:

> ...epoca în care trăim este caracterizată de tendința tuturor disciplinelor științifice de a înlocui atomismul cu structuralismul și individualismul cu universalismul (în sensul filosofic al acestor termeni, firește). Această tendință poate fi observată în fizică, chimie, biologie, psihologie, economie etc. Fonologia actuală este, prin urmare, izolată [342] .

Prin urmare, fonologia cuprinde nu doar o metodă distinctă de studiu, ci și un sistem de gândire aproape abstract care eliberează multe domenii epistemologice de imprecizie și, mai ales, de limitări în definirea obiectelor (și a domeniului lor de aplicare) de studiu.

O structură implică, așadar, fixarea unui sistem alcătuit din constituenți funcționali, care pot fi recunoscuți prin gruparea caracteristicilor ce definesc sistemul și care, în același timp, specifică nivelurile care au intervenit în formarea sa; acesta este procesul pe care o analiză îl poate recunoaște și abstractiza . [343] Rețineți, așadar, că o definiție este posibilă numai atunci când se ia în considerare structura pe care a format-o sistemul (ceea ce permite fonologului să specifice trăsăturile distinctive cu care fonemul este definit ca unitate individuală) .

342 Deși ar trebui să luăm în considerare datele puse în joc de Baudouin de Contenay, căruia, de fapt, i se datorează scindarea celor două ramuri ale lingvisticii, așa cum amintește TRUBETZKOY în prezentarea lucrării sale *Principios defonolog-*. Madrid: Cincel, 1973, pp. 1-13.
Vezi sa *Psihologia limbajului,* Buenos Aires: Paidós, 1952, cap. III, p. 145-10 citat la p. 147.

343 O altă întrebare este cea pusă de M. ASENSI în titlul acestei secțiuni: „Ce este o structură? Nu se știe cu siguranță unde se află structura", preluând o întrebare formulată de teoreticienii praghezi și subliniind că „Saussure, Jakobson, Tesnière, Hjelmslev, Lévi-Strauss, Chomsky și, după cum vom vedea, Greimas, Genette, Barthes etc., au fost în esență «realiști» în concepția lor despre structură. Este o tendință naturală la studentul limbajului natural sau literar să creadă că corespondențele și opozițiile, precum și structurile care derivă din acestea , sunt date în obiectul studiului", *Istoria teoriei literare,* p. 370.

La primul congres de lingvistică desfășurat la Haga (1928), cehii au evidențiat, pe de o parte, liniile esențiale ale metodologiei lor și modul în care studiile despre limbajul literar corespundeau și ele lingvisticii; însă, ulterior, nu au reușit să aplice conceptul de structură acestui domeniu în toate consecințele sale (cu excepția lui Jan Mukarovsky: § 3.1.3), poate din cauza menținerii metodelor tradiționale care legau opera literară de un autor, care nu era integrat în niciun sistem superior; acest proces a împiedicat studierea operei sale dintr-o totalitate care o semnifica ca faptul unitar pe care îl constituia în [sine344] .

■ II.2. Lingvistică și antropologie: fundamentele structuralismului

Considerarea „limbajului" ca sistem comun, ca aspect social al limbajului și a „vorbirii" ca realizare individuală a acelui „sistem" este cea în care trebuie văzut principiul în jurul căruia se vor învârti restul semnificațiilor structuraliste. De la Saussure provine necesitatea de a considera lingvistica ca un sistem care stă la baza oricărei practici umane înzestrate cu un sens specific. Atenția este deviată de la faptele individuale (renunțarea la factualism și individualism) către setul de reguli care pot explica acele comportamente specifice. Prin urmare, studiile structurale își propun să examineze grupuri de materiale - care pot fi literare, dar și economice , antropologice sau mitologice - pentru a descoperi „gramatica" care le dă sens. La fel ca limbajul, în procesele sale de socializare...

V. În determinarea cadrelor culturale care le identifică, ființele umane concep și construiesc „sisteme" care funcționează conform unei „serie de reguli; astfel de mecanisme sunt cele care îl interesează pe cercetătorul structural". Una dintre primele consecințe care derivă din această ■Kïodologie este negarea istoriei ca un cadru cronologic care servește la ordonarea producțiilor concrete ale gândirii umane, inclusiv orice manifestări artistice. Istoricul

- Vezi FOKKEMA și IBSCH, *op. cit.,* p. 71.

192 Istoria, înțeleasă ca întreg, nu servește la explicarea a nimic, ci, dimpotrivă, la ascunderea și falsificarea datelor provenite din poziții preconcepute [345]. În spatele eliminării istoriei, așa cum se poate înțelege, va veni imediat suprimarea voinței autorale a creatorului, presupunând postulatul că opera nu aparține autorului, ci sistemului; din care provine și din care el nu este nimic mai mult decât un interpret „fericit" [341].

ii.2.1. Claude Lévi-Strauss

Întruchiparea definitivă a unei gândiri structurate îi va corespunde însă antropologului Claude Lévi-Strauss, care s-a angajat într -una dintre cele mai fascinante aventuri ale științei moderne: căutarea și delimitarea minții umane prin diferitele forme culturale pe care această minte le-a produs, fie că este vorba de mit sau relații de rudenie , fie de arte, precum pictura sau muzica, fie de literatura ca manifestare supremă a acestui set de semne . Mai mult, ar fi **dificil** de înțeles unele dintre presupunerile la care s-a asumat R. Barthe începând cu 1955 fără lucrările pe care Lévi-Strauss, care se afla la New York din 1941, lucrând la New School of

---

Eu

Aceasta este o linie de gândire împărtășită de unii reprezentanți ai stilisticii cu ideologii existențialismului și care este perfect surprinsă în noțiunile postulate de sociologi precum Gaëtan PICON (în *L'écrivain et* roi *ombre,* Paris: Gallimard, 1953) și gânditori precum Michel FOUCAULT (LW *mot et les choses,* Paris: Gallimard, 1966).

[346] R. SELDEN rezumă corect situația: „Structuralistii au încercat să demonstreze că autorul este «mort» și că discursul literar nu are o funcție de adevăr", *op. cit.,* p. 67.

[347] *Les structures élémentaires de la parenté,* Paris: Mouton, 1949.

[348] „Deși formulase independent o metodă de analiză structurală, întâlnirea sa cu Roman Jakobson din 1941 i-a oferit o disciplină, lingvistica structurală, care avea principii formale similare propriei sale metode și un vocabular existent care putea fi transferat din studiu sau „limbajul la studiul altor fenomene culturale", Nancy FARADAY, „Lévi-Strauss, Claude", *Enciclopedia teoriei literare contemporane. Abordări. Cercetători, Termeni,* ob. cit., pp. 403-405, p. 403.

Social Research alături de Jakobson, începuse să le publice cu zece ani mai devreme.** În acest fel, se poate descoperi o legătură unică între tradiția structuralismului ceh (întrucât persoana care l-a influențat cel mai mult pe Lévi-Strauss a fost Trubetzkoy și articolul său din 1933, în care a pus bazele fonologiei **ca**

știință) și revizuirea formalismului, pornind de la noile Fundamente Lingvistice cărora R. Jakobson urma să se dedice.

Articolul care poate fi considerat fundamentul metodei structuraliste, în care converg toate aceste tendințe, a apărut în 1945, [sub] titlul „L'Analyse structurale en linguistique et en anthropologie" [349] ; în el, salută nașterea fonologiei ca știință independentă de lingvistică (comparând-o chiar cu fizica nucleară) și aplică metoda acesteia la cea a antropologiei, mai precis la relațiile de rudenie pe care, pentru că sunt elemente semnificative, le aseamănă cu fonemele, mai ales că sensul lor depinde de poziția lor în sistem. Nu contează, așadar, că aceste relații de rudenie aparțin unei alte ordini a realității; ele pot fi descrise cu aceleași abordări ca și fenomenele lingvistice.

> Se deschid atunci noi perspective. Nu mai este vorba de o cooperare ocazională, prin care lingvistul și sociologul, fiecare lucrând în colțul său, își aruncă reciproc din când în când ceea ce consideră fiecare că ar putea fi de interes pentru celălalt. În studiul problemelor de rudenie (și, fără îndoială, și în studiul altor probleme), sociologul se află într-o situație similară din punct de vedere formal cu cea a lingvistului fonologic: la fel ca fonemele, termenii de rudenie sunt elemente de sens; la fel ca aceștia, ei dobândesc acest sens doar cu condiția de a fi integrați în sisteme (p. 32).

Datorită acestui fapt, Lévi-Strauss a canalizat antropologia către cercetarea sincronică , întrucât obiectul final al investigației implica deja abordări particulare, pentru a descrie atitudinile sociale; fonologia se mulțumea cândva cu simpla determinare a **unei** noi nomenclaturi. În ciuda acestor rezerve, calea fusese **trasată** : utilizarea „trăsăturilor distinctive" și a „opozițiilor binare" - plus combinațiile și permutările pe care le produc - care ordonează fonemele pot fi aplicate oricărui alt domeniu al cunoașterii umane; Lévi-Strauss însuși avea să fie responsabil pentru propunerea și consolidarea acestor poziții în lucrări [ulterioare] , destinate studierii...

Adunat ulterior în *Anthropologie structurale,* Paris: Plon, 1958, p. 37-63 (versiunea spaniolă: Buenos Aires: Eudeba, 1968, p. 29-50).

Pe baza fundamentelor pe care le-a stabilit în 1954: „Locul antropologiei printre științele sociale și problemele ridicate de predarea sa", vezi *Antropologie structurală,* op. cit., pp. 310-344.

 modele subiacente în culturile primitive [351] (de unde și lucrarea sa *Pensée uti vage* din 1962 [352]) sau controversatul comentariu textual la sonetul lui Baudfli, „Les chats", pe care, cam în aceeași perioadă, l-a practicat împreună cu R. Jakobson [353] , în care au încercat să aplice noțiunea de „echivalent" pe care Jakobson o făcuse un principiu esențial al funcției poetice câmpului semantic al poemului pentru a determina o serie de trăsături, o polaritate — „însuflețit"/„neînsuflețit", „masculin"/„feminin" — care ar servi la interpretarea sensurilor textului [354] .

Ceea ce este remarcabil în gândirea lui Lévi-Strauss nu este doar metoda pe care o aplică și o revizuiește în fiecare dintre incursiunile sale epistemologice, ci și tratamentul aproape poetic cu care reușește să contureze aceste analize. Nu este de mirare că, într-una dintre ultimele sale lucrări, * *A privi, a asculta, a citi**, a reușit să schițeze o perspectivă comună pentru valorizarea acestor trei activități, bazată pe premisa că arta este o formă de însușire a naturii prin intermediul sistemelor culturale, ale căror semne se află la jumătatea distanței dintre limbaj (un plan esențial de confluență în metafizica sa) și obiectul său.

Opera lui R. Barthes este adesea propusă ca bază pentru dezvoltarea așa-numitei „Nouvelle critique", care nu este altceva decât o modalitate de a limita

Această linie de lucru va fi continuată de antropologul Mary DoutJL cu analiza sa asupra Leviticului (vezi R. SELDEN, *op. cit.,* pp. 70-71).

[352] În care stabilește o aplicare prudentă la gândirea structuralistă, o nouă evaluare a dimensiunii istoricului, o categorie căreia îi restaurează adevărata valoare, permițând multiplicarea nivelurilor sincronice pe care va opera analiza concretă; vezi „IX. Istorie și dialectică", *The Savage Mind,* Mexic: FCE, 1964, pp. 354-390; afirmă : „Este suficient, așadar, ca istoria să se distanțeze de noi în durată sau ca noi să ne distanțăm de ea prin gândire, pentru ca ea să înceteze să mai fie internalizabilă și să-și piardă inteligibilitatea, o iluzie legată de o inteligibilitate provizorie", p. 370.

[353] Culese în R. JAKOBSON, *Eseuri despre poetică* {1973}, Madrid: FCE, 1977, pp. rj 178; publicate și ca carte: Buenos Aires: Signos, 1970.

[354] Varios artículos se escribieron a consecuencia de este trabajo inaugurador de lí procedimientos estructuralistas; algunos de ellos, con otras teorías afine fueron recogidos por el sociólogo José VIDAL BENEYTO, ver *Posibilidad limites del análisis estructural,* Madrid: Editora Nacional, 1981. Análisis de polémica ofrecen FOKKEMA e IBSCH, «El comentario de textos lingüístio estructuralista», *ob. cit.,* pp. 91-101.

[355] Madrid: Siruela, 1994.

Amploarea gândirii sale, cu adevărat pluralistă și sugestivă pentru tendințe critice, care s-au îndepărtat de orice sisteme consacrate, inclusiv, desigur, propriile sale poziții personale. Dacă ceva îl caracterizează pe R. Barthes , este revizuirea continuă la care își supune ideile și propunerile , până la punctul de a le nega și de a le împiedica să devină metode stabile și fixe , pe care le-a evitat din principiu. De aici, amploarea subiectelor pe care le-a abordat - muzică, modă, film, publicitate, literatură - și luarea în considerare a unui corp de opere multifațetat și divers, în care, așa cum s-a afirmat deja , este ușor de recunoscut mișcări critice pe care Barthes nu le-a subliniat și nici nu le-a definit, ci mai degrabă le-a intuit [342]. Prin urmare, Barthes nu este doar un alt inspirator al „naratologiei franceze" (și, pe această temă, își va ocupa locul: § .1.3), ci o figură intelectuală de primă mână, ale cărei idei aveau să provoace cele mai fructuoase controverse și dezbateri (întotdeauna ideologice) ale anilor 1960 și 1970. El a fost în fruntea atacurilor îndreptate împotriva „ criticii " universitare, respingând dogmatismele academice care cereau apărarea „adevărurilor" irefutabile, împotriva cărora a proclamat principiul fundamental al sloganurilor sale: în critică nu se pot obține niciodată adevăruri incontestabile , ci mai degrabă validități (revizibile din oricâte abordări se dorește).

[342] Studii globale asupra operei sale în ordine alfabetică: Louis-Jean CALVET, *Roland Barthes, o biografie. Dispariția corpului în scris* {1990], Barcelo na: Gedisa, 2001; Nicolas CARPENTIERS, *La lecture selon Barthes,* Paris- Montréal: Harmattan Inc., 1998; Bernard COMMENT, *Roland Barthes, spre neutru,* Paris: Christian Burgos Editeur, 1991; Jonathan CULLER, *Barthes* {1983}, México: FCE, 1987; Raffaella Di Ambra , *Plaisirs .* 1982, „Roland BARTHES : bibliographie générale (textes et voix), 1942-1982", *Communications,* 36 (1970), 131-173, *The Three Paradoxes of Roland Barthes,* Athens University Press-London, 1989, BRINGING *Out Roland Barthes ,* Angeles - LONDON PRESS *;* 1992 ; Nebraska Press, 1983 ; de Betty R. MCGRAW, *R. Barthes Today,* Iowa: University of Iowa Press, 1989.

ii.2.2.1. Asimilare structuralismului

În cărțile sale din anii 1950, Barthes a rafinat treptat posibilitățile metodei structuraliste. El a asimilat gândirea lui Sartre în *U *degré zéro de l'écriture* * (1953), unde ridică una dintre temele sale fundamentale: relația care trebuie stabilită între Istorie și limbajul literar, ținând cont de faptul că *scrisul* este produsul moralității limbajului , manifestată prin forme literare (în care viziunea scriitorului ar trebui să conteze foarte puțin); la începutul acestui studiu, el subliniază:

> ...în scrierile neutre, numite aici „gradul zero al scrierii" „ se poate deslușI cu ușurință însăși mișcarea unei negații , imposibilitatea realizării ei într-o durată, ca și cum literatura... nu ar găsi puritatea decât în absența oricărui semn" (pp. 14-15).

Stilul unui scriitor, manifestat în formele scrisului, nu poate fi înțeles decât prin legătura dintre societate și creație: *scriitorul* trebuie să facă încontinuu selecții, să-și asume intenții și să reflecte greutatea Istoriei asupra propriei conștiințe. Acestea este mecanismul de producție al operei literare, rodul unei realități lingvistice care nu poate fi niciodată imparțială, deoarece poartă în sine **un** mod de a vedea lucrurile, de a gândi despre ele. Pentru Barthes, scrisul nu este un instrument de comunicare, ci un fel de nebuloasă, greu de focalizat în relațiile sale, supusă în permanență unor mișcări (solitare, morale) care delimitează implicațiile simbolice pe care le impune scriitorului. Scrisul nu este același lucru cu cuvântul, deoarece acestuia din urmă îi lipsește această dimensiune simbolică: în sine, este un semn gol. Astfel ' această reflecție asupra *scrisului* va fi prezentă în majoritatea studiilor sale .

În *Michelet par lui-même (* 1954 , p. 3s8), el explorează posibilitățile **psihanalizei** , așa cum le-a manifestat G. Bachelard (§ 18.2.2.2), căutând modalitatea în care poate fi practicată o analiză tematică a imaginației.

YO .....- .. ....

[337] Tradus în *Scriere Grad Zero, urmat de noi eseuri critice,* Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

[3iS] Paris, Seuil, 1974; tradus în Mexic: FCE, 1983.

În lucrarea sa, *„Mitologii”* (1957, [319]), deja evident influențată de opera lui Lévi-Strauss, Barthes explorează relația dintre mit și natură, demonstrând că cultura mic-burgheză își modelase o idee despre „natură” în conformitate cu interesele sale personale (întotdeauna legate de cele mai banale aspecte ale vieții cotidiene). În căutarea acestei noțiuni de „natural”, el examinează diverse componente semnificative, cum ar fi un film, o expoziție, fotografii dintr-o revistă săptămânală sau articole de ziar, pentru a defini modurile ideologice particulare ale acestei burghezii. În mare măsură – așa cum a subliniat într -o prefață din 1970 la o ediție de buzunar a acestei monografii – ceea ce a căutat a fost să demonteze semiologic un limbaj ideologic, un limbaj ale cărui imposturi atinseseră statutul de mit, înțelegând prin această noțiune ceea ce Hjelmslev numea „sistemul conotativ”, implicând astfel acest nou curent lingvistic (vezi mai jos § 11.3.1) în această formă de analiză. Metoda lui Lévi-Strauss îi servește lui Barthes pentru a propune, pentru prima **dată,** un fel de „gramatică” cu care să descrie sistemul de semnificații pe care se bazează miturile. Mitologia **devine astfel** un univers de valori semiologice, în spatele cărora este posibil să se discernă ideologii specifice. Barthes mută acest teritoriu al miturilor departe de interpretările literare cu care erau tratate în mod obișnuit și îl apropie de domeniul **Istoriei** ; miturile devin apoi o formă de semnificare și un **mijloc** de analiză a structurilor sociale care le-au dat naștere. Aceasta este abordarea pe care o va aplica ulterior altor teritorii semnificative, cum ar fi cel al istoriei , o analiză deja practicată după ce a delimitat elementele **semiologiei , așa cum** [le] formulase . Cu un an mai devreme, în **1968,** a publicat importanta sa „Activitatea structuralistă”, în care a subliniat, în termeni programatici, identitatea acestei mișcări:

> Cu alte cuvinte, structuralismul există într-un mod distinct, în raport cu alte moduri de analiză sau creație, în măsura în care scopurile activității structuraliste sunt indisolubil legate de o anumită tehnică : obiectul este recompus *pentru* a face să apară funcții și, ca să spunem așa, calea este cea care realizează opera; acesta este motivul pentru care trebuie să vorbim despre activitate structuralistă, mai degrabă decât despre muncă structuralistă [302] .

Tradus în *Mitologii,* Mexic: Siglo XXI, 1980.

A se vedea *Système de la mode,* Paris: Seuil, 1967, cu traducere: Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

•Eléments de sémiologie», în *Communications,* 4, Paris, Seuil, 1964, p. 91-135, cu traducere: *Elementos de semiología,* Madrid: Alberto Corazón, 1970.

Ets Critical Essays {1964], Barcelona: Seix Barral, 1967, pp. 255-262; citat la p. 258.

El merge până acolo încât stabilește un postulat care reprezintă cea mai clară asimilare a ideilor lui Lévi-Strauss:

> Activitatea structuralistă implică două operații tipice: tăierea *și* asamblarea. Tăierea primului obiect, cel dat activității de simulare, echivalează cu găsirea în el a unor fragmente mobile a căror situație diferențială generează un anumit sens (...) Odată ce unitățile au fost propuse, omul structural trebuie să descopere sau să stabilească reguli de asociere pentru ele: aceasta este activitatea de asamblare, care urmează activității de simulare (pp. 25-259).

11.2.2.2. Apărarea structuralismului

Două articole din 1963 au marcat deja punctul de plecare al unei controverse în care a fost atras R. Barthes; la acea dată, el a publicat două colaborări — „Les deux critiques", în *Modern Languages Notes,* și „Qu'est-ce que la critique?", în *Times Literary Supplement*[343] [344] [345]— în care a confruntat critica pozitivistă care se dezvolta în cercurile universitare; era necesară contestarea modelului „criticii interpretative" pentru a evalua eficient operele literare. Mai mult, în același an, Barthes a publicat **Sur Racine* [*], în care a demonstrat, folosind opera dramaturgului francez, posibilitățile noii metode interpretative, independent de evaluările extrinseci cu care aceste texte erau de obicei înfrumusețate și înțelese. Robert Picard — specialist în Racine, mai exact — a fost cel care a răspuns „îndrăznelii" lui Barthes în 1965 cu un eseu care avea să dea — așa cum se întâmplă adesea cu astfel de termeni peiorativi — numele acestei noi tendințe în critică: **Nouvelle critique ou nouvelle imposture* [*], la care Barthes însuși avea să răspundă cu unul dintre studiile sale fundamentale: **Critique et vérité**,* un adevărat manifest, publicat în 1966.[346] [347], în jurul căruia se vor alinia tinerii critici care urmau să reînnoiască profund - domeniul cunoașterii literaturii [307] .

---

[343] *Ibidem,* pp. 293-299 și pp. 301-307.
[344] Paris: Seuil, 1963 ([ediția a 2-a] : 1979), cu traducere: Mexic: Siglo XXI, 1992.
[345] Paris: JJ. Pauvert, 1963.
[346] Paris: Seuil, 1966, cu traducere: Mexic: Siglo XXI, 1972.
[347] Alicia YLLERA SUBLINIAZĂ faptul că răspunsul lui Picard nu a fost unul norocos. din două motive: „Nu a răspuns acuzației ideologice a lui Barthes și nici nu a stabilit pe fundamente solide marele principiu al istoriei literare franceze:

În 1963, Barthes a căutat să se distanțeze de această presupusă „critică academică" obiectivă, preocupată doar de compilarea faptelor relevante pentru biografia autorului sau transmiterea operei, pentru a apăra o ideologie bazată pe pozitivism (sau „lansonism", ceea ce echivalează cu același lucru), înclinată să admită perspective psihanalitice. În contrast cu această viziune limitată asupra operei literare, Barthes trece în revistă diversele mișcări ale criticii franceze din ultimii cincisprezece ani, identificând inovațiile pe care le consideră esențiale pentru promovarea unei noi abordări analitice: existențialismul lui J.-P. Sartre, marxismul lui L. Goldmann, psihanaliza lui G. Bachelard și structuralismul pe care C. Lévi-Strauss îl stabilise deja ferm. Este important DE demonstrat că Barthes nu favorizează nici una, nici alta, ci subliniază avantajele tuturor celor patru, într-un eclectism care se intensifică atunci când subliniază că critica nu ar trebui niciodată să se străduiască să descopere „adevăruri" în operă, deoarece acest lucru ar implica să acționeze pornind de la „prejudecăți" care pur și simplu caută să fie [348]**ratificate** .

Singura realitate în care crede Barthes este în limbaj: literatura este un limbaj-obiect, iar critica este un limbaj care se ocupă de acel limbaj-obiect și, prin urmare, este un metalimbaj, al cărui unic scop este de a evidenția validitatea primului:

> Pentru că, dacă critica nu este nimic mai mult decât un meta-limbaj, aceasta echivalează cu a spune că sarcina sa nu este nicidecum de a descoperi „adevăruri", ci doar „validități". În sine, un limbaj nu este adevărat sau fals, este valid sau nu este: valid, adică constituie un sistem coerent de semne („Ce este critica?", p. 304).

„credința că opera are un singur «sens» pe care istoricul îl poate dezvălui", vezi lucrarea sa *Teoria literaturii franceze,* Madrid: Síntesis, 1996, p. 303. În 1973, într-un interviu acordat ziarului *L'Express,* când a fost întrebat ce este critica, BARTHES a rezumat aceste principii: „Pentru mine, este o activitate de descifrare a textului și, spunând aceasta, mă gândesc mai presus de toate la «noua critică», așa cum a ajuns să fie numită. Pentru că, fundamental, vechea critică nu a descifrat nimic și nici măcar nu a pus cea mai mică problemă de descifrare. «Noua critică» poate fi situată în raport cu acest orizont." Analiza marxistă, analiza psihanalitică, analiza tematică, analiza existențială, în cele mai diverse stiluri și în funcție de diferitele legături ideologice, scopul va fi întotdeauna același: să încerci să înțelegi adevăratul sens al textului, să-i pui la îndoială aparențele pentru a-i descoperi structura, secretul, esența", în *Conversații despre noua cultură,* Barcelona: Kairós, 1975, p. 126.

Propune chiar o nouă abordare a lumii literaturii , pornind de la elementele care trebuie să intervină în crearea sa:

> Lumea există, iar scriitorul vorbește; aceasta este literatura. Obiectul criticii este foarte diferit; nu este „lumea", este un discurs, un alt discurs: critica este un discurs despre un discurs (id.).

Să luăm în considerare că, dacă literatura nu este nimic mai mult decât „limbaj", importanța pe care critica universitară a acordat-o mesajului dispare, sistemul de semne care a fost folosit pentru a modela acea operă fiind esențial **acum.** Barthes nu crede - *și* va fi una dintre puținele sale afirmații ferme - că poate exista o relație între viața autorului și opera pe care a creat-o, ca și cum textele ar trebui să depindă într-un fel de circumstanțele biografice ale scriitorului respectiv (vezi, mai târziu, § 12.1.3).

„Criticii universitari" nu au fost dispuși să accepte astfel de presupuneri. R. Picard, în 1965, a criticat în special inconsecvența formulărilor lui Barthes și zelul pentru scientism **care** a pătruns scrierile sale și s-a cristalizat într-un jargon nou, în care diverse științe erau amestecate și care, în cele din urmă, nu spunea nimic pentru că nu găsea nimic. Picard a apărat metoda lui G. Lanson pentru că aceasta făcea posibilă trasarea unor scale ordonate, în care omul și operele sale dobândesc sens prin ceea ce reprezintă, în timp ce „noua critică" înțelege opera ca pe un document sau un semn, din care se făceau o serie de conjecturi. Picard avea dreptate când a subliniat că noua critică era o „critică a totalităților ", deoarece una dintre principalele sale realizări constă chiar în această pretenție.

„Critique et vérité" din 1966 constituie, în prima sa parte, un răspuns la Picard, în care Barthes recunoaște „noutățile" atribuite gândirii sale, subliniind în același timp lipsa de consecvență în continuarea utilizării unor termeni precum „obiectivitate", „claritate" sau „gust", când aceștia nu sunt altceva decât simple suporturi pentru o ordine veche. Împotriva acestui tradiționalism osificat, Barthes se opune noțiunii de *scris* pe care o schițase în 1953, implicând acum criticul în realizarea ei; criticul – subliniază el – operează precum scriitorul, pentru că, asemenea scriitorului, se confruntă cu un limbaj – responsabil pentru pluralitatea de semnificații cu care există opera – mai mult: acea operă, în timp, formează un sistem de gândire de natură simbolică, nu datorită a ceea ce conține în sine, ci datorită diversității de semnificații pe care le-a dobândit.

Această dispoziție plurală a unei opere implică o nouă conștiință, critică, nu solitară, ci și diversă în posibilitățile sale. Barthes vorbește.

Astfel, dintr-o *știință a literaturii* ca discurs care ar trebui să încerce să își însușească toate semnificațiile operei:

> Din momentul în care se admite în sfârșit că opera este realizată cu scris (și se trag consecințele din aceasta), *o anumită* știință a literaturii este posibilă. Obiectul ei (dacă va exista vreodată) nu poate fi decât acela de a impune operei un sens, în numele căruia s-ar acorda dreptul de a respinge alte sensuri (...) Nu poate fi o știință a conținutului (pp. 58-59).

Dimpotrivă, ar fi o „știință a formelor", capabilă să verifice variațiile de sens pe care le-a stârnit această operă; o știință, pe scurt, care ar explica modurile în care opera a fost receptată și cum această înțelegere iluminează fațete fără precedent ale gândirii umane (într-un mod, după cum se poate observa, apropiat de dimensiunea antropologică a lui Lévi- Strauss).

Un al doilea discurs ar fi *critica literară,* interesată să evidențieze doar una dintre trăsăturile sau semnificațiile operei; o critică care explică modul în care sunt produse aceste semnificații și care respinge analiza conținutului sau a mesajului, deoarece aceasta nu poate fi decât o „ metaforă" a operei pe care o abordează:

> Critica dezvăluie semnificații, face să plutească deasupra primului limbaj al operei un al doilea limbaj, adică o coerență a semnelor (p. 66).

Al treilea discurs este reprezentat de *lectură,* un discurs nescris, dar similar cu cel al criticii, întrucât și ea produce sens, deși „dorința" cititorului este diferită de cea a criticului, întrucât acesta din urmă se concentrează asupra limbajului, în timp ce cititorul se adresează operei. Lectura este o abordare de neînlocuit a textului, până la punctul de a-l determina pe Burdies să afirme că criticul nu poate în niciun fel înlocui eroarea:

> De ce ? Pentru că, chiar dacă criticul este definit ca un cititor care scrie, se înțelege că acest cititor întâlnește pe parcurs un mediator de temut : scrisul (p. 79) [3Ó9] .

J. Domínguez Caparros rezumă: „În ceea ce privește lectura , Barthes subliniază diferența dintre lectură și critică, care poate fi rezumată spunând că cititorul dorește opera, în timp ce criticul dorește limbajul operei", *op. cit.,* p. 286.

Astfel, dintr-o *știință a literaturii* ca discurs care ar trebui să încerce să își însușească toate semnificațiile operei:

> Din momentul în care se admite în sfârșit că opera este realizată cu scris (și se trag consecințele din aceasta), *o anumită* știință a literaturii este posibilă. Obiectul ei (dacă va exista vreodată) nu poate fi decât acela de a impune operei un sens, în numele căruia s-ar acorda dreptul de a respinge alte sensuri (...) Nu poate fi o știință a conținutului (pp. 58-59).

Dimpotrivă, ar fi o „știință a formelor", capabilă să verifice variațiile de sens pe care le-a stârnit această operă; o știință, pe scurt, care dă seama de modurile în care opera a fost receptată și de modul în care această înțelegere luminează fațete fără precedent ale gândirii umane (într-o temă, după cum se poate observa, apropiată de dimensiunea antropologică a lui Lévi -Strauss).

Un al doilea discurs ar fi *critica literară,* interesată să ilumineze doar una dintre trăsăturile sau semnificațiile operei; o critică care explică modul în care sunt produse aceste semnificații și care respinge analiza conținutului sau a mesajului, deoarece aceasta nu poate fi decât o „măsurătoare " a operei de care se apropie:

> Critica dezvăluie semnificații, face să plutească deasupra primului limbaj al operei un al doilea limbaj, adică o coerență a semnelor (p. *66).*

Al treilea discurs este reprezentat de *lectură,* un discurs nescris, dar similar celui al criticii, întrucât și ea produce sens, chiar dacă „dorința" cititorului este diferită de cea a criticului, acesta din urmă concentrându-se asupra limbajului, în timp ce cititorul se adresează operei însăși. Lectura este o abordare de neînlocuit a textului, până la punctul de a-l determina pe Thés să afirme că criticul nu poate în niciun fel înlocui cititorul.

> „ De ce? Pentru că, chiar dacă criticul este definit ca un cititor care scrie, se înțelege că acest cititor întâlnește pe parcurs un mediator de temut : scrisul" (p. 79) [3<S9] .

J. Domínguez Caparros rezumă: „În ceea ce privește lectura , Barthes subliniază diferența dintre lectură și critică, care poate fi rezumată spunând că cititorul dorește opera, în timp ce criticul dorește limbajul operei", *op. cit.,* p. 286.

Rețineți, așadar, că demersul lui Barthes din 1966 nu a fost altul decât acela de a articula o „critică" detașată de dimensiunea științifică pe care o dobândise în cercurile academice. Critica nu este știință pentru că nu urmărește să „traducă" opera pe care o analizează; cel mult, ea poate dezvălui unele dintre semnificațiile care reies din forma sa, din limbajul plural care o constituie. Acesta va fi, de fapt, unul dintre principiile naratologiei (vezi, mai jos, capitolul xu), dar și ale altor metode critice, care dezavuează vocea autorului și iau în considerare importanța operei în cadrul discursului general al limbii din care își derivă sensul.

Pe scurt: critica, fiind doar limbaj, nu poate vorbi decât despre limbaj, fiind o „scriere a scrierii". Prin urmare, un text nu este un obiect desăvârșit în sensurile sale, ci o formă de plural susceptibilă de a fi completată în oricâte lecturi primește. Aceste două principii – dacă sunt într-adevăr principii – vor fi transformate de Barthes în fundamentul SZZ, o lectură critică originală și inovatoare a romanului *Sarrasine al lui Balzac* , unde structuralismul atinge una dintre cele mai desăvârșite manifestări ale sale (vezi, mai jos, 12.1.3.1).

11.3. Glosematică și teoria literaturii

Variațiunile pe care Louis Hjelmslev le introduce în modelul lingvistic - conceput de Saussure vor permite apariția unui nou curent de teorii literare, bazat pe principiul că limbajul literar nu este o dimensiune distinctă de limbajul cotidian; conotația — fundamentul lingvisticii hjelmsleviene [349]— face o punte de legătură între cele două forme de limbaj, întrucât limbajul nu este menit doar să denoteze, ci să înconjoare acea informație cu valorile expresive și complementare ale conotațiilor, care pot deveni informații în sine, indicatori ai atitudinilor sau registre concrete de exprimare.

[349]Vezi pentru acest capitolul xxu din *Prolegomena sa la o teorie a limbajului* (1943). Madrid: Gredos, 1974 [2] , pp. 160-173.

• 11.3.1. Semiotică conotativă de L. Hjelmslev

Hjelmslev, pornind de la aceste principii, a evidențiat existența unei semiotici denotative și a uneia connotative, afirmate pe o nouă caracterizare a semnului lingvistic: semnificantul devine planul expresiei (E) semnificatul în cel al conținutului (C), ambele fiind caracterizate prin faptul că au o substanță (s) și o formă (f) [37] ', conform următoarei scheme:

Este —> Ef ÎȚ Cf <- Cs

Aceasta demonstrează relația de interdependență care există între planul expresiei și cel al conținutului, prin „forma" care le unește .

Dacă conotațiile constituie un registru al limbajului și dacă sunt legate de vreun semn al limbajului denotativ, cele două forme de limbaj — denotativă și connotativă — sunt strâns legate ; MAI MULT , conotația are ca expresie atât conținutul, cât și **expresia** semnului denotativ. Prin urmare, o limbă nu ar fi niciodată studiată în întregime dintr-o semiotică denotativă, ci ar fi supusă și unei semiotici connotative, în care planul de expresie este dat de planul conținutului și de planul de expresie al unei semiotici denotative.373

Prin urmare, limbajul cotidian nu poate fi separat de limbajul literar, întrucât acesta din urmă se manifestă — în general — prin semnul conotativ, care , la rândul său, redă semnul denotativ ca „expresie". Adică, conținutul LIMBAJULUI literar provine din componentele expresive și conținuturile caracteristice ale semnelor denotative. Astfel, un STUDIU AL LIMBAJULUI LITERAR TREBUIE SĂ ÎNCEAPĂ ÎN MOD NECESAR CU UN STUDIU AL SISTEMULUI LINGVISTIC , lucru pe care Hjelmslev nu l-a făcut însă...

„Semnul este o entitate cu două fețe, cu o perspectivă asemănătoare lui Janus, în două direcții și cu un efect «exterior» către substanța expresiei și «interior» către substanța conținutului", *ibidem,* p. 86.

„...pare mai potrivit să folosim cuvântul *semn* pentru a desemna unitatea alcătuită din formă, conținut și formă de exprimare și care se stabilește prin solidaritatea pe care am numit-o funcția semnului", *ibidem,* p. 87.

Ibidem, p. 166.

 Este mai mult decât o simplă schițare, prin indicarea unei liste de conotatori, cu care articulează trei clase de semiotică conotativă: prima s-ar ocupa de formele stilistice (studiul versurilor și prozei și conexiunile acestora), a doua de stiluri și a treia de categorii stilistice, fără a merge mai departe decât aceste precizări:

> Forma stilistică, stilul, stilul axiologic, mediul, tonul, limbajul vulgar, limbajul rațional, limbajul regional și fizionomia sunt toate categorii interdependente, astfel încât orice funcție a limbajului denotativ trebuie definită în raport cu toate acestea în același timp (p. 162).

11.3.2. Semnul estetic al lui S. Johansen

Svend Johansen a fost primul care a dezvoltat, în toate consecințele sale , relația dintre semnul conotativ și semnul estetic, stabilind că existența semnului conotativ relevă faptul că limbajul într-un text literar servește la ceva mai mult decât țeserea unei rețele de denotații [374] .

Pentru Johansen, semnul conotativ stabilește o dependență strânsă între forma expresiei conotative **(Ecf)** și forma conținutului conotativ **(Ccf),** rezultând în faptul că semnul conotativ este considerat substanța expresiei întregului semn denotativ, dând astfel naștere unei noi scheme:

Caracas

Ccf
sau
Ecf
YO

Ecs >

Eds — > Edf ~*T Cdf «— Cds Signo
denotativo Signo connotativo

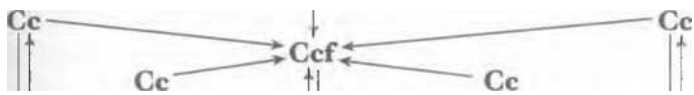
'' Véase «Noțiunea de semn în glosematică și estetică», în *Tra vaux du Cercle Linguistique de Copenhague,* 5 (1949), 288-303.

Johansen își bazează acest model al „semnului conotativ estetic" pe cel de- al treilea tip de semiotică conotativă pe care Hegelianslev îl evidențiase. Important în ceea ce privește noua schemă nu este doar considerația că fiecare semn denotativ (de exemplu, „zori") poate servi drept plan de expresie pentru un „conținut conotativ" (deci, „zori"), ci că fiecare dintre aceste patru niveluri care alcătuiesc semnul denotativ pot servi și ca planuri de expresie ale conotației estetice, cu următorul rezultat:

Ecs

Eds **Edf** **Cdf** **Cds**

Ccs



Ecf

(Ecf) (Ecf) **(Ecf)** **(Ecf)**

Astfel , pot exista „semne conotative simple" (când „E?" este constituit doar pe unul dintre nivelurile semnului denotativ) sau HMBS conotative complexe» (când semnul se bazează, împreună, pe planul de expresie și conținut al semnului denotativ). Semnele conotative simple ar fi rima (când „r"-ul" denotativ al expresiei **{Eds:** sunetele] este legat de conținutul katxativ {Ce]), ritmul (care leagă forma denotativă a expresiei-

E-dacă relațiile dintre elementele expresiei denotative] cu [•s-: conținut conotativ {Ce]), licențele sau libertățile sintactice (semnul ■te ¿¿conectează forma denotativă a conținutului **{Cdf:** construcții strofice : exemplu cr] cu conținutul conotativ {Ce]) și particularitățile : material și idealuri ale autorului (semn care leagă conținutul denotativ {Cds: preferințele stilistice ale unui autor] cu cel conotativ {Ce]). Rețineți însă că odată cu conținutul conotativ

206 notativ [Ce} desemnează variații singulare ale formei conținutului conotativ **{Ccf}.**

În cele din urmă, întregul text, ceea ce este opera însăși, reprezintă semnul conotativ complex.

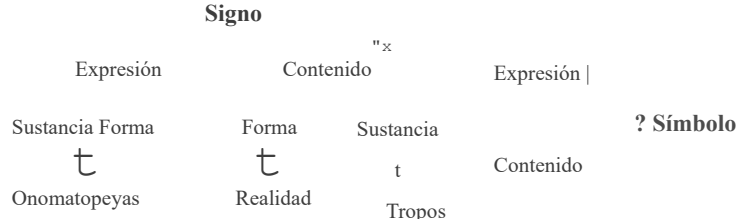
Cea mai notabilă contribuție a semnului estetic al lui Johansen permite, mai presus de toate, verificarea faptului că elementele conținutului conotativ constituie însăși forma respectivului conținut; sau, ceea ce este același lucru: receptorul înțelege și acceptă anumite trăsături ale limbajului literar pentru că își afirmă propria cunoaștere și stăpânire a acelui cod.

11.3.3. Evaluarea simbolică a lui L. Flydal

Leiv Flydal, profitând de aceste concepții, a introdus o completare importantă arătând că limbajul literar nu este format doar din semne ale limbajului, ci și din simboluri, o nouă perspectivă pe care a folosit-o pentru a studia ceea ce a numit „instrumentele artistului", adică selecția elementelor pe care uzul le-a fixat ca aparținând categoriei ce ar putea fi numită „stilul artistului" [375] .

Flydal pornește de la afirmația că cea mai importantă trăsătură a limbajului literar este utilizarea semnului (nemotivat și sistematic) ca „simbol" (motivat și analogic), întrucât simbolul absoarbe semnul în toate manifestările sale, așa cum arată el cu următoarea schemă:

[375] Vezi „Les instruments de l'artiste en langage", *în Le français moderne,* 30 (196 166-172; derivarea spaniolă a acestei teorii în Lidio NIETO, „El symt as a base of a current poetics", în *Omagiu profesorului Muñoz Cortés,* II, Murcia: Universidad, 1977, p. 46148.



Conform acestor relații, „conținutul” simbolului nu este altceva decât realitatea însăși, în timp ce „expresia” sa reprezintă totalitatea semnului lingvistic. El se îndepărtează de Hjelmslev și Johansen prin înlocuirea formei „conotative” de relație (schimbul care a avut loc între forma de exprimare și forma de conținut) cu o relație „simbolică” (și motivată, așa cum s-a indicat) stabilită exclusiv prin substanțe.

Conversia semnului în simbol are loc doar în limba literară, relație din care decurge motivația care intervine între semn și realitate ; aceasta explică onomatopeea (ca relații motivate ale sunetelor pe planul expresiei) sau tropii (care sunt relații motivate ale sensului pe planul conținutului).

Pe baza acestor indicații, L. Flydal întreprinde deja o catalogare ambițioasă a efectelor stilistice (acele „instrumente ale artistului”), împărțite în patru categorii: 1) Figurații, 2) Jocuri de identitate, 3) Euglosii și Zacoglosii și 4) Discordanțe de sunet și sens [370] .

L- ii.3.4. Modelul glosematic de Jürgen Trabant

Urmând pașii lui L. Flydal, Trabantul urmărește și el să organizeze expresiile artistice care caracterizează limbajul literar, cu o nouă interpretare a teoriei lui Heinzlev, bazată pe implicațiile pe care Johansen le pune în practică odată cu formularea bazelor semnului estetic [377] .

El intenționează să sistematizeze conotatorii de substanță și formă, atât în planul expresiei, cât și în cel al conținutului; pentru a face acest lucru, modifică sensul acestor termeni, considerând că forma de exprimare a LIMBAJULUI nu mai are nicio legătură cu forma pură a glosematicii, ci

Trebuie menționat că această cale implică o nouă evaluare a tuturor procedeelor limbajului figurativ, pe o linie foarte apropiată de cea care va fi studiată în „neo-retorică” (capitolul XVII). Astfel, ar exista studii care ar putea fi legate de una sau alta dintre dezvoltările critice, cum ar fi cea întreprinsă de J.A. MARTÍNEZ GARCÍA , **Proprietățile limbajului poetic*,* Oviedo: Archivum, [1975-]

Vezi lucrarea sa *Semiologia operei literare (Glosematica și teoria literaturii)* {1970], Madrid: Gredos, 1975.

cu forma substanțială care corespunde planurilor de abstractizare ale „normei" și „sistemului". Prin urmare, Trabant nu crede că relația dintre formă și substanță poate fi definită ca una de determinare, ci mai degrabă ca una de interdependență. Toate acestea explică faptul că „terrul" apare prin acțiunea reciprocă dintre diferitele substanțe și forme substanțiale, astfel încât producția textuală este înțeleasă ca SUMA proceselor:

> ...textul {este} canalizat în procese, în «cuvintele» realizărilor sale - (substanța expresiei textului), în «lecturile» sale (substanța oe-, conținutul textului) și în «interpretările» sale (substanța estetică a conținutului) , grație cărora se constituie însăși istoria operei. Interdependența dintre limbajul istoric ca material (substanță estetică a expresiei) și textul ca model și selecție artistică conține un moment istoric al originii textului (pp. 338-339).

Modificarea semnului estetic introduce perspective noi și neprețuite, întrucât substanța expresiei semnului literar nu mai este limbajul denotativ, ci limbajul istoric, fundamentul pe care se construiește limbajul literar . Prin urmare, limbajul istoric este „substanța expresiei estetice", iar textul pornește de la o serie de selecții care configurează „forma expresiei estetice" (ceea ce, în termenii lui Saussure, ar fi *limba).* Această „formă de expresie estetică" devine sediul „formei conținutului estetic" (prin izolarea anumitor unități goale, neinterpretabile în realizarea textuală prin cuvinte sau secvențe). În cele din urmă, „substanța conținutului estetic" este condusă de experiența estetică a cititorului, care, în acest fel, își poate obiectiva și realiza cunoașterea prin interpretările pe care textul le generează în interiorul său.

După cum putem vedea, Trabant preia de la Coseriu cadrele de sistem și normă, întrucât, de fapt, substanța expresiei semnului literar reproduce starea de posibilități a sistemului coșeriu. Iar cititorul este cel care, din cunoștințele sale „normative", trebuie să completeze — sau să actualizeze, sau să recreeze — acele „cutii goale" despre care vorbește Trabant, care nu sunt nimic mai mult decât forma conținutului estetic.

Marea contribuție a lui Trabant la teoria glosematică constă în posibilitatea ca istoria literaturii să poată fi implicată în teoria semnului estetic, lucru pe care el nu îl face, întrucât se oprește în momentul în care semnul estetic cuprinde structura generală a unei singure opere;

2 OÇ)

s¿~. Totuși, această posibilitate a fost luată în considerare în modelul glosematos al științei literare propus de Gregorio Salvador [378.] Modelul rămâne deschis altor posibile actualizări.

ii.4. Postformalismul structuralist: funcția poetică

R. Jakobson (1896-1982), una dintre figurile de frunte ale formalismului (reamintiți § 2.3.2.1), după ce a traversat diferite curente lingvistice — în special pe cel al structuralismului ceh: § 3.1.3), după ce l-a contactat pe Lem-Strauss în anii 1940 (§ 11.2.1) și după ce a predat în Statele Unite (unde cunoașterea teoriilor lingvistice ale lui Hopkins a fost crucială pentru el), a reușit să sistematizeze aproape patru decenii de cercetare. [379]

■ **ü** prezentarea elementelor cu care, în final, determină „teoria sensului poetic", una dintre cele mai singulare etape în analiza ln-

■ • literar. Ocazia era extrem de potrivită, întrucât, în 1958, un congres **despre „** Stilul limbii" ***urma*** **să se** încheie la Universitatea Indiana (Bloomington) ; Jakobson s-a trezit astfel cu o ocazie unică de a contopi, pe același plan, cele două domenii care, de atunci

1 ciscaba integra: studiile de lingvistică și studiile de poetică, **t** • jue lucrarea sa se intitula „Lingvistică și poetică" [380] și că **, în lectura** sa , a existat o schimbare radicală în tratarea celor două Afrus, condamnați acum să se înțeleagă reciproc într-un mod fructuos.

Mai exact , în «Semnul literar și ordonarea științei literaturii», în *Revista Española de Lingüística, 5* (1975), 295-302.

Încă din 1919, anul în care a publicat lucrarea sa *Limbajul poetic al lui Xlebninov,* el a ridicat pentru prima dată întrebarea ce anume conferă unui anumit mesaj calitatea de a fi literar.

A fost retipărită în numeroase studii: lucrările conferinței, publicate în 1960 de Th.A. SEBEOK, *Style in Language,* Cambridge, Mass., pp. 350-377 [trad.: *Estilo del lenguaje,* Madrid: Cátedra, 1974, pp. 124-173], sau în R. JAKOBSON, *Essays in General Linguistics* [1975], Barcelona: Seix Banal, 1981, pp. 347-595 (lucrarea din care citez). Prelegerea lui Jakobson a fost publicată chiar și sub formă de carte: *Linguistics and Poetics,* Madrid: Cátedra, 1983, cu o prefață de Francisco ABAD NEBOT (pp. 11-23), în care dezvoltă unele dintre posibilitățile de analiză formală care decurg din acest studiu.

R. Jakobson și antecedentele funcției poetice

În 1919, Jakobson începe să se intereseze de trăsăturile care transformă mesajul verbal într-unul literar, iar în 1929 ajunsese deja să afirme (reamintiți-ne p. 37) că „poezia este limbaj în funcția sa estetică", specificând că această funcție îndeplinește scopul de a sublinia, de a intensifica, elementele formale sau expresive ale enunțului, astfel încât trăsăturile formei sunt cele care contează în mesaj, cele responsabile de sensul pe care îl va dobândi textul.

Când Jakobson colabora la lucrările Cercului Lingvistic din Praga, el vorbea deja în 1929 despre „funcția poetică", inspirând secțiunea *c* a celei de-a treia teze dedicate limbajului poetic; acest limbaj poetic se distingea prin capacitatea de a evidenția valoarea autonomă a semnului, noțiune pe care se baza conceptul de „dezautomatizare" cu care operează limbajul literar; lui Jakobson i se pot atribui afirmații foarte specifice: funcția poetică îndreaptă atenția către exprimarea verbală, prin resurse de recurență precum repetiția ritmico-sintactică pe care o poartă versul.

Aceste indicații au lipsit însă sistematizarea pe care o voi realiza, tocmai prin implicarea unor componente noi din domeniul teoriei lingvistice.

II.4.2, „Lingvistică și poetică" și dezvoltări ulterioare

Propunerile lui Jakobson nu vor cădea niciodată pe urechi surde, întrucât, de exemplu, la Praga, influența sa va fi foarte benefică în stabilirea „funcției estetice" a lui Jan Mukarovsky (1932), care, la rândul ei, va avea repercusiuni asupra unora dintre postulatele pe care Jakobson le va dezvolta ulterior.

Totuși, ceea ce i-a lipsit cu adevărat lui Jakobson a fost să încorporeze noțiunea de „funcție poetică" într-o teorie mai largă a comunicării lingvistice, pentru a distinge „mesajul artei verbale" de alte

un fel de comportamente verbale [3S1] . Aceasta este ceea ce îl determină să contureze cei șase factori implicați în fiecare act de comunicare verbală, fiecare dintre ei fiind asociat și cu o funcție specifică, conform schemei binecunoscute:

Factorii de comunicare	*Funcțiile limbajului*
Context Destinatar — > Mesaj —> Cod de contact al destinatarului	Referință Emotiv —» Poetic —» Conativ Fatic Metalingvistic

Reamintim noțiunile cele mai elementare ale acestor scheme, în termenii lui Jakobson: un emițător trimite un mesaj către un receptor, care, pentru a fi înțeles, necesită un cod comun, un contact - sau canal - care permite această transmitere și un context la care poate fi referit („referent ”). Fiecare dintre aceste șase elemente este asociat cu o funcție distinctă a limbajului, toate acestea putând fi conținute într-un singur mesaj , deși ar putea exista și mesaje caracterizate doar de una **dintre** aceste funcții. Ceea ce este important, însă, nu este numărul de funcții implicate , ci ordinea lor, ierarhia lor, astfel încât structura verbală a mesajului depinde, practic, de funcția dominantă. Astfel, dacă mesajul este orientat către referent, se numește „funcție referențială”; dacă este către vorbitor, „funcție emotivă”; dacă este către destinatar, „funcție conativă”; dacă este către contact, „funcție fatică”; iar dacă este către codul în sine, „funcție metalingvistică”. Aceste îndrumări au avut ca scop învăluirea vechei formulări jakobsoniane conform căreia „tendința spre” mesajul în sine este orientată de funcția poetică, care nu este singura pe care o posedă limbajul verbal, dar care este cea mai importantă, întrucât este cea care definește calitatea esențială a semnelor și a obiectelor estetice.

Totul duce la definiția acestei funcții:

> Funcția poetică proiectează principiul echivalenței de la axa selecției la axa combinării. Echivalența devine o resursă constitutivă a secvenței (p. 369).

>_ baza nu este alta decât distincția funcțiilor — în număr de trei — specificate de Karl BÜHLER prin «modelul său organonic *»* - vezi *Teoria lui* .100-L Madrid: Alianza Universidad, 1979, § 2, 2, pp. 48-50.

Cu această concizie, Jakobson încorporează modele lingvistice și resurse stilistice cu care a lucrat dintotdeauna (adică, figurile retorice și structurile de recurență ale poeziei). Comportamentul verbal este guvernat de selecțiile efectuate pe axe paradigmatice (lanțuri lexicale), din care se extrag termenii adecvați intenției expresive cu care va fi formulat mesajul; odată alese aceste elemente, acestea sunt ordonate pe axe sintagmatice (sau lanțuri propoziționale). În mesajele verbale comune sau de zi cu zi, vorbitorul, după ce a făcut selecția și a rezolvat combinarea, uită aceste operații de „echivalență", de căutare a cuvintelor și a structurilor propoziționale. În schimb, în limba literară aceste echivalențe, aceste căutări, nu numai că nu sunt uitate, ci devin o „gamă de proceduri constitutive ale secvenței " , [382]adică poetul sau creatorul limbajului literar ... După ce a făcut selecțiile paradigmatice și le-a orientat în construcțiile sintagmatice corespunzătoare, el revine la ele și le proiectează din nou în mesajul pe care îl formulează. Prin urmare, secvențele care alcătuiesc o poezie – delimitate în esență de versuri – sunt alcătuite în esență din repetiții fonice, morfologice, sintactice și semantice, care constituie baza majorității resurselor literare tradiționale (atât ritmul, cât și metrul versurilor, rima și modulele strofice). Mai mult, Jakobson subliniază că aceste echivalențe nu guvernează doar termeni sau serii complementare, ci și pe cele opuse (o antiteză sau o antonimie operează în același mod) [383].

[382] Acest lucru a fost deja spus în cuvintele lui F. LÁZARO CARRETEE, căruia îi datorăm una dintre I

Explicații mai lucide ale modelului jakobsonian pot fi găsite în „Funcția poetică a versului liber", din *Studiile sale de poetică (Opera în sine),* Madrid: Taurus, 19, pp. 51-62; citat la pp. 55-56. În aceeași carte, el prezintă o serie de propoziții care, în mare măsură, dezvăluie noi implicații ale acestei teorii; vezi „Este funcția poetică poetică?", pp. 63-73.

[383] Pentru mai multe detalii despre acest model Jakobsonian, consultați studiile realizate de i. LÁZARO CARRETEE, deja citat, importantul capitol al lui JM [a] Pozjut* YVANCOS *(op. cit.,* pp. 40-47), plus precizările pe care le-am oferit *în El lenguaje literario (Teoría y práctica),* Madrid: Edaf, 1994, p. 32-41. Adăugați la aceasta opera lui M.Á. GARRIDO GALLARDO, «Todavía sobre las funciones externas d< lenguaje», *în Revista Española de Lingüística,* 8 (1978), 461-480, sau importanta carte editată de J. VIDAL BENEYTO, *Posibilidades y límites del análisis estructurai,* Madrid: Editora Nacional, 1981, pentru care recenzia lui Darío VILLANUEVA Lingüística, *în „The legacy of Posonistic", „The Legacy of Posonistic", „The Darío Villanueva" Poetry Today,* 7:2 (1986), 231-239, este potrivită.

Astfel, recurența este inserată, ca o axă fundamentală, în teoria funcției poetice, într-un curs ce va fi urmat nu doar de alți teoreticieni, ci și de Jakobson însuși, care zece ani mai târziu, în 1968, implică, în același proces, paralelisme gramaticale, extinzând noțiunile pe care le legase, mai ales, de structurile fonice și ritmice ale versului, până la punctul de a sugera o curioasă corespondență între funcțiile gramaticii în poezie și relațiile geometrice din poezie:

> Natura constrictivă a procedeelor gramaticale și a conceptelor gramaticale îl plasează pe poet în nevoia de a avea aceste date; fie că tinde spre simetrie și aderă la aceste modele simple, repetabile, perfect clare, fondate pe un principiu binar, fie că acționează invers, atunci când caută o „dezordine frumoasă".[384] [385].

Chiar și cinci ani mai târziu, în 1973 , el a mărturisit că și-a verificat modelul teoretic cu analize a sute de poezii în cincisprezece limbi diferite, fără ca în niciun caz puterea sa explicativă să fi fost pusă la îndoială; cu această ultimă ocazie, Jakobson a formulat modul în care construcția semantică totală a textului depinde de aceste recurențe , ajungând la următoarea sinteză:

> Poetica poate fi definită ca studiul lingvistic al funcției poetice în contextul mesajelor verbale în general și în poezie în special (p. 486).

De remarcat că Jakobson nu abandonează niciodată domeniul lingvisticii, intrând în mod repetat în diversele sale structuri pentru a afirma modelul teoretic propus. Astfel, în 1974, bazându-se pe relații paradigmatice (verticale) și sintagmatice (orizontale), a realizat studii importante asupra problemei afaziei [386], subliniind că copiii afazici erau afazici deoarece pierdeau una dintre cele două capacități organizatorice ale limbajului: fie capacitatea de a selecta termenul în lanțuri lexicale, fie capacitatea de a combina diferitele elemente selectate.

---

[384] Vezi studiul său «Poezia gramaticii și gramatica poeziei» [1968], în *Questions de poétique,* ob. cit., pp. 219-233; citat la p. 227.
[383] În „Post-scriptum" din *Questions de poétique,* ob. cit., p. 485-504.
[386] Vezi „Două tipuri de limbaj și două tipuri de tulburări afazice", *în Fundamentele limbajului,* Madrid: Ayuso, 1974, pp. 99-143.

în lanțul propozițional; în acest fel, există două tipuri de afazie: cea **care** demonstrează o tulburare de „similaritate", adică incapacitatea de a înlocui un element cu altul, și cea care relevă o tulburare **de** „contiguitate", prin urmare, incapacitatea de a combina elemente **într** -o secvență. Jakobson, așadar, raportează aceste două dimensiuni, similaritatea și contiguitatea, la figurile retorice ale metonimiei și metaforei; metonimia apare prin substituirea termenilor de similaritate (**în** relații orizontale), în timp ce metafora operează prin substituirea unuia cu altul (într-o dimensiune verticală). Același lucru se întâmplă și în **limbajul literar** , unde este posibil să se facă distincția între scriitorii care preferă metonimia și cei care folosesc metafore; o alegere care nu depinde de ei înșiși, ci trebuie încadrată în perioada literară căreia îi aparțin, precum și în restul fenomenelor poetice.

> Principiul similarității guvernează poezia, iar paralelismul metric al versurilor sau echivalența fonetică a cuvintelor care rimează ridică problema similarității și contrastului semantic; există, de exemplu, rime gramaticale și negramaticale , dar niciodată rime agramaticale. Proza, în schimb, se dezvoltă în primul rând prin contiguitate (p. 143).

Conform acesteia, realismul este metonimic, atât de mare este scopul său **de a** articula detalii descriptive, care nu sunt altceva decât părți ale unui întreg, în timp ce modernismul sau simbolismul sunt metaforice, deoarece provoacă treceri de la o realitate la alta [387]. În acest fel, teoria funcției poetice ajunge să se implice într-o nouă organizare **a** istoriei literaturii.

■■■■■ 11. zj.. « Critica funcției poetice

Dezvoltarea teoriei propuse de Jakobson la Congresul din Indiana **din** 1958 va fi modificată de diferitele curente lingvistice în care va fi încorporată ca încă o piesă a modelelor care încearcă

[387] Aceste idei au fost dezvoltate pe larg de David LODGE, *în lucrarea „ Scrierea* modernă *: Metaforă, metonimie și tipologia literaturii moderne"* (Londra: Arnold).

„1.

Să explice natura limbajului literar. Abordările structuraliste, dezvoltate în anii 1960 și 1970, vor fi cele mai dornice să preia ideile lui Jakobson și să le facă baza unor noi modele de comentariu textual, în mod fundamental. Dar și generativismul , care a exercitat o influență notabilă asupra Congresului din Indiana, va trebui să răspundă unei serii de formulări (N. Ruwet și S. R. Levin) pe care Jakobson le va promova cu privire la predictibilitatea mesajelor literare."

^^=^-11.4.3.1. Asimilarea și analiza funcției poetice

Ceea ce a fost numit aici „Stilistică funcțională" (§ 7.1) reunește 8 critici care au asimilat, în grade diferite, diverse componente ale „temei funcției poetice" jakobsoniene.

M. Riffaterre nu a ezitat să adopte abordările teoretice ale uncției poetice, considerând că aceasta explica vocația intrinsecă de permanență a limbajului literar: forma, așa cum a fost fixată de autor, este cea care asigură limitele reale în care acel text trebuie să trăiască și să fie transmis, de aceea, în loc de funcția poetică, el preferă să vorbească despre „ funcția stilistică", subliniind:

> Forma nu poate atrage atenția prin ea însăși dacă nu este specifică, adică dacă nu este susceptibilă de a fi repetată, memorată, citată (...) Forma este preeminentă deoarece mesajul și conținutul său și-ar pierde specificitatea identificabilă și convingătoare dacă s-ar schimba numărul, ordinea și structura elementelor verbale [3SS] .

Totuși, trebuie ținut minte că S.R. Levin — deja studiat: § 7.1.2 — „a fost cel care a asimilat cel mai bine propunerea lui Jakobson, legând-o de contextul lingvistic al lui Chomsky , pentru a construi o «gramatică a poeziei», a cărei capodopera ar fi noțiunea de *cuplare "* (sau „împerechere"), într-atât încât teoria echivalențelor — fonetice *și* semantice — spre care „ sor "-ul este atras prin creația poetică.[388]

[388] În *Essais de stylistique structurale,* ob. cit., p. 148.

Nicolas Ruwet va trebui să reia ideile lui Jakobw, dar încadrate în contextul în care au fost produse (adică în setul de referințe prezentate la Congresul din Indiana, lucrările Sebeok fiind deja publicate în 1960) și interpretate în lumina variațiilor generative cu care S.R. Levin a vrut să-și formuleze teoria limbajului poetic; chiar și comentariul textual-structuralist al lui Jakobson și Lévi-Strauss (la „Les chats" de Baudelaire) propune linii directoare pentru încercarea unei noi dezvoltări a comentariului pe care îl aplică unui sonet de Louise Labé (secolul al XVI-lea) [389], determinând necesitatea de a acorda aceeași importanță analizei factorilor semantici ca și celor sintactici (planul pe care s-a oprit Levin).

În 1968, Ruwet a insistat asupra necesității de a reda literaturii preeminența sa în cadrul studiului „poeticii structurale", retrogradând lingvistica la statutul de disciplină secundară, deoarece nu poate, singură, să determine relevanța acestor materiale dintr-o perspectivă poetică sau pur și simplu estetică. Pentru Ruwet, marele merit al lui Jakobson a constat în construirea unui model care a permis evaluarea tuturor operațiunilor care au caracterizat limbajul literar; acesta avea să fie scopul său , indicând că, după identificarea sistematică a echivalențelor fonetice, morfologice, sintactice și semantice, trebuie acționat la fiecare dintre aceste niveluri izolate, aventurându-se în ipoteza altor posibile echivalențe formulate pe baza celor deja stabilite; el intenționa să realizeze această nouă abordare prin analiza sonetului lui Baudelaire „Gigantele " [390].

tezele **lui Jakobson** a fost Grupul I1, mai precis J. Dubois, care în *Rhétorique générale,* din 1970 (vezi, mai târziu, § 17.2.2), a salutat modelul **de** determinare a funcției poetice pentru posibilitățile pe care le conținea de a organiza diferitele niveluri ale retoricii; mai mult, a propus să vorbim despre o „funcție retorică".

În cele din urmă, este important de menționat lucrările din 1975 ale lui Fernan do Lázaro Carreter, în care, pornind de la aceleași precauții semnalate de Jakobson (funcția poetică nu este exclusivă limbajului literar: < întrucât recurențele apar și în alte tipuri de mesaje, inclusiv în unele din limbajul cotidian), încearcă să o acopere cu o nouă dihotomie.

[3'9] Vezi „Analiza structurală a poeziei", în *Limbaj, muzică, poezie,* Paris: Seuâ 1972, pp. 151-175.

[390] Vezi „Limitele analizei lingvistice în poetică", în *ibidem,* pp. 210-217.

„ Caracteristica de «memorabilitate» a acelei fese literare are sens . Pentru F. Lázaro, nu este necesar doar să se facă distincția între «recurențe structurante» și «recurențe expresive», ci și între « limbi non-literale» și «limbi literale», care sunt cele obligate să fie exprimate în termeni proprii, deoarece altfel mesajul ar avea de suferit și și-ar pierde eficacitatea comunicativă. Astfel, în această ordine, există limbi non-literare (o formă oficială, de exemplu) și limbi literare, în care s-ar putea propune o nouă ordine între limbile orale și cele scrise. Poetica lui Jakobson ajută la înțelegerea mecanismelor acestui tip de limbaje literare literale, de exemplu, atenția pe care emițătorul o acordă anumitor zone ale textului pe care *îl produce* sau dimensiunea *închiderii* — adică articulațiile formale care sunt gândite — cu sincronizarea lor —”

saicud V spațialitatea sa — să configureze o unitate textuală ca un întreg ■nEtS-eto și organic; chiar și dezvoltările genurilor literare pot fi ~~abordate~~ din această nouă viziune [391].

În această ultimă ordine, am putea plasa propunerea lui M.A. Garrido, [care] a făcut referire la teoria funcției poetice, care oferă baze suficiente pentru a dezvolta o tipologie a mesajelor, conform căreia în ele predomină o funcție . 392 .

În aceste cinci completări ale modelului jakobsonian (Riffate -t. Levin, Ruwet, Lázaro Carreter, Garrido Gallardo), există o idee comună: aciditatea pe care o posedă limbajul literar pentru a genera, prin sine, elemente suficiente pentru a susține dezvoltarea unei teorii poetice.

11.4.3.2. Contradicțiile funcției poetice

a observat deja că Jakobson însuși a ridicat unele obiecții la explicația sa *fceci-ü* , concentrându-se pe acele mesaje care ar putea oferi *r*. Aceasta este concluzia sa: «Ipoteza mea este că acțiunea coercitivă de închidere declanșează un limbaj diferit în măsura în care se supune unor constrângeri diferite, care impun direcții gramaticale și semantice, de asemenea, diferite», vezi «Mesajul literal» {1976], *în Studii de lingvistică,* Barcelona: Crítica, 1980, pp. 149-171; citat la p. 170.

• În «Funcțiile externe ale limbajului» {1978], culese în *Muza retoricii,* op. cit., pp. 63-78; el subliniază, în mod specific: «Performanța încă neexplicată care poate fi așteptată de la această paradigmă este cea a unei tipologii de mesaje stabilite în funcție de gradul de dominanță al uneia sau alteia dintre funcții», p. 78.

recurențe de caracter diferit; dar această împrejurare nu a fost un obstacol în calea acceptării ipotezelor acestui model (în special a analizei pe care o oferă Lázaro Carreter despre acesta).

Cele mai negative critici la adresa funcției poetice au fost formulate de cei care neagă dimensiunea sa ca „funcție lingvistică", subliniind că operațiunile de selecție și combinare nu sunt mecanisme proprii unei presupuse „funcții poetice", ci mai degrabă uneia mai ample, o funcție designativă.393 Totuși , așa cum a subliniat M.A. Garrido, aceste judecăți disprețuitoare nu iau în considerare tradiția din care provine teoria lui Jakobson: formalismul rus, din care derivă factorul „dat" ca principiu constructiv ce ar trebui să explice structura verbală a mesajelor.394 Nu este dificil, așadar, să acceptăm această noțiune de „funcție" propusă de Jakobson, întrucât ceea ce îl preocupă este să sublinieze valorile formale sau semantice pe care mesajul le evidențiază atunci când atrage atenția asupra sa.

În concluzie, chiar și aceste interpretări negative ale modelului 1 al lui Jakobson poartă în ele capacitatea de a reflecta asupra proceselor de comunicare lingvistică și a teoriei funcțiilor.

Această poziție a fost urmată, printre altele, de G. MOUNIN, «Les fonctions du langage» în *Word,* 23 (1967), 396-413, F. FRANÇOIS, «Les fonctions du langage», în I *Lenguaje,* ed. A. MARTINET, Buenos Aires: Nueva Vision, 1974. Adăugați la aceasta clarificările oferite de JA MARTÍNEZ GARCÍA, *Propiedades del lenguaje,* op. cit.

394 Comentând aceste aspecte, JM subliniază POZUELO YVANCOS: „ În acest text trebuie înțeles termenul funcție. Prin urmare, atunci când Jaki vorbește despre «orientare către» (Einstellung) , nu se referă la «coborârea », ci la predominanța. În structura verbală a unor mesaje, factorul predominant este mesajul în sine ca atare. E: înseamnă funcție", *op. cit.,* p. 48.

12. Structuralismul francez: naratologie

Într-o mare măsură, majoritatea tendințelor criticii literare din prima jumătate a secolului al XX-lea au urmărit să definească natura limbajului literar prin fundamentarea noțiunilor poetice în aspecte lingvistice, verificate ulterior în domeniul concret al discursului poetic, în limitele stabilite de vers și particularitățile sale ritmice și fonice – un suport excepțional pentru demonstrarea afirmațiilor și modelelor teoretice propuse. În schimb, domeniul prozei și al discursului narativ abia dacă a atras atenția cercetătorilor din cadrul acestor școli de gândire, cu excepția formaliștilor V. Șklovski și B. Eichenbaum. „Scrierea liberă" *(oratio soluta)* a prozei , pe de o parte, și absența unor trăsături formale clare – caracteristice acelor genuri prozice – i-au distanțat pe critici de astfel de texte, care au fost astfel retrogradate la a face parte din taxonomii descriptive, îmbrățișate în istorii literare de diferite tipuri.

Peisajul se va schimba brusc pe baza principiilor stabilite de structuraliști, care vor servi drept fundament pentru dezvoltarea „gramaticilor textului ", interesate la fel de mult de poezii ca și de proză . Mai mult, structuralismul francez, într-o investigație—

Această investigație continuă a dedicat o bună parte din eforturile sale propunerii de modele și tipare de analiză, exemplificate cu opere de tot felul, nu doar cu povestiri (gândiți-vă la *Sarrasine-ul lui Balzac* glosat de Barthes), ci și cu texte mai ample, precum *À la recherche du temps perdu de Proust* , pe care G. Genette o analizează, sau *Decameronul,* cu a cărui intrigă Todorov articulează una dintre cele mai controversate și sugestive „gramatici" narative.

Apariția acestor studii – care ne permite să numim al doilea curent al structuralismului francez „naratologie structuralistă " – [391]are antecedente necesare (înrădăcinate în formalismul rus) și o evoluție logică a pozițiilor epistemologice ale structuralismului (reacția proprie a lui Barthes, din 1966 încoace, împotriva acestei viziuni asupra lumii ar trebui văzută ca o cale către noi propuneri naratologice) [392]. Prin urmare, merită, înainte de a enumera principalele contribuții ale lui Barthes, Todorov, Genette, Kristeva și Bremond la acest curent critic, să analizăm „structura" anterioară pe care structuraliștii au primit-o la sfârșitul anilor 1950.

12 i. Presupozițiile naratologiei

După cum tocmai am menționat, una dintre liniile formalismului rus se ocupase deja de analiza textelor narative și a componentelor acestora (vezi § 2.3.2.3), evidențiind elementele cele mai caracteristice care aveau să fie utilizate ulterior în proiectarea modelelor structuraliste. În acest sens, reamintim clarificările lui B. Eichenbaum din 1918 asupra noțiunii de „intriga", care i-ar permite lui Tomachevskij să contureze o teorie explicativă a modului în care „motivele" (fie ele determinate, fie libere) devin parte a structurii argumentative; abordarea sa a conceptelor de bază ale naratologiei („intriga", „motiv", „narațiune") constituie una dintre cele mai importante referințe în acest domeniu.

[391] Véanse, de exemplu, FOKKEMA și IBSCH, *ob. cit.,* p. 80.

[390] Vezi M. ASENSI, „Fundamentul teoretico-literar: teoria avangardei ruse" și „Știință, critică, interpretare, poetică. Polemica Picard-Barthes", în *Istoria teoriei literaturii. Volumul II,* op. cit., pp. 360-362 și 376-390.

> ...nu este suficient să inventezi un lanț fascinant de evenimente, delimitându -le cu un început și un sfârșit. Este necesar *să distribui* aceste evenimente, să le dai o anumită ordine, să le prezinți și să transformi materialul narativ simplu într-o combinație literară. Distribuția, structurarea literară a evenimentelor din operă, se numește *intrigă [sjuzet]...*
>
> Tema unei părți indivizibile a operei se numește *motiv* (...) Din acest punct de vedere, *fabula* este un ansamblu de motive în relația lor logică cauzal-temporală, în timp ce intriga este mulțimea acelorași motive, în succesiunea și în relația în care sunt prezentate în operă... [393].

După cum îi subliniază JM [lui] Pozuelo Yvancos[394] [395]În aceste indicații se poate găsi baza teoretică ce ne va permite să distingem între „Istorie" și „Discurs", ca cei doi poli asupra cărora se va concentra teoria naratologică, Istoria fiind materialul narativ de natură argumentativă, evenimentele , faptele care sunt relatate, în timp ce Discursul desemnează modurile în care sunt organizate acele evenimente care alcătuiesc Istoria, într-o dimensiune lingvistică și comunicativă, care implică fenomenele de stil (datorate naturii limbajului) și componentele funcționale ce pot fi puse în joc într-un proces de acest tip.

Chiar și în dezvoltarea formalismului, s-au conturat diferite manifestări ale modului în care funcționează motivele, fie legate de intrigă, așa cum a fost determinată de Șklovski, fie ca elemente individuale, depozitare ale unei tradiții ce poate fi folosită în diverse combinații; această ultimă poziție — amintiți-vă — este cea formulată de V. Propp [3] ", adevărat susținător al uneia dintre direcțiile naratologiei structuraliste.

Comentariul lui Lévi-Strauss la V. Propp

Este suficient să subliniem că Lévi-Strauss a fost cel care a introdus opera lui V. Propp în cadrul structuralismului francez,

---

[393] *Teoria literaturii* [1925], Madrid: Akal, 1982, pp. 185-186.

[394] În lucrarea sa *Teoria limbajului literar,* capitolul X, „Structura discursului narativ", pp. 226-267.

[395] Despre care s-a spus deja că nu aparținea niciunei școli formaliste, dar cu o operă care, prin prisma datelor, merita studiată alături de cea a reprezentanților slavi ; chiar dacă nu ar fi din acest motiv, este adevărat că receptarea celor două texte principale ale sale îl aliniază pe acest folclorist printre formaliști.

Referindu-se la ediția engleză (1958) a *lucrării sale „Morfologia basmului popular" într-un* articol [396]important din 1960 , în care, după ce s-a extricat de orice afiliere cu ideile generale ale formaliștilor și după ce i-a reproșat pe nedrept lui Propp că a acceptat dihotomia formă/conținut pentru a-și susține analizele, LÉVI - STRAUSS ENUMERĂ principalele noutăți ale operei folcloristului rus cu care a fost în esență de acord; trebuie menționat că între miturile (sau comportamentele culturale primitive) analizate de Lévi-Strauss și materialele folclorico-narative studiate de Propp nu există aproape nicio diferență, întrucât, în sine, studiul folclorului este un domeniu în care converg abordările etnologice și, bineînțeles, antropologice. Dintre afirmațiile lui Propp, cea care s-a potrivit cel mai bine cu pozițiile structuraliștilor a fost definiția „funcției" și a locului pe care aceasta îl ocupă în dezvoltarea intrigii; Propp subliniază că trebuie luat în considerare sensul derivat dintr-o funcție specifică pentru a defini fiecare acțiune dintr-un anumit curs narativ. Multe dintre ideile pe care Greimas, Bremond sau Todorov le detaliază ulterior apar deja în acest studiu, care sugerează chiar că „motivul" nu este cea mai mică unitate a acestui proces narativ, ci mai degrabă „funcția" pe care se dezvoltă acțiunile, reprezentând dimensiunea stabilă pe care personajele sunt proiectate ca categorii variabile. Prin urmare, atunci când Propp afirmă că ceea ce ar trebui studiat sunt „ funcțiile " și nu „motivele", el se îndepărtează de domeniul folcloriștilor (întotdeauna legați de clasificări și taxonomii) și prefigurează fundamentele structuralismului.

Bazându-ne pe unele dintre ideile din § 2.3.2.4, merită reamintit că ceea ce Propp schițează este o „morfologie" și că naratologii se vor strădui să obțină rezultate similare. Ca descriere morfologică, Propp enumeră treizeci și una de funcții, cu o ordine de apariție nealterabilă în povestiri, care duc la stabilirea a șapte clase de personaje. Pe această bază, devin posibile trei tipuri de combinații „funcționale", fie printr-o sintagmă, fie printr-un substantiv, fie printr-un simbol. Secvențele organizatorice ale acestor funcții sunt astfel configurate într-o serie care permite povestirii să existe ca atare. Astfel, el indică faptul că o poveste fantastică este una care progresează de la prima funcție *(A:* ticăloșie) până la ultima *(W:* nuntă), întregul set formând o secvență minimală (deoarece, chiar dacă unele dintre funcții lipsesc, acestea nu împiedică dezvoltarea sau prezența povestirii).

[396] „Structura și forma: Reflecții asupra unei opere de Vladimir Propp", în *Caietele Institutului de Științe Economice Aplicate, 99* (i960), 3-37.

(ale celorlalte). De aici pot fi studiate fenomene mai complexe ale unor secvențe împletite, cu funcții duble sau triple.

12.1.2. Secvențe și funcții în C. Bremond

Teoria funcțiilor a fost dezvoltată ulterior de Claude Bremond, care a subliniat că funcțiile constituie unitățile minime ale structurilor narative, diferindu-se de folcloristul rus prin faptul că funcțiile nu dau naștere unui lanț uniliniar, ci unei rețele plurale de secvențe, care alcătuiesc ceea ce el numește „ciclul narativ", notând:

> Fiecare narațiune constă într-un discurs care integrează o succesiune de evenimente de interes uman în unitatea unei singure acțiuni. Unde nu există succesiune, nu există narațiune (...) Unde nu există integrare în unitatea unei acțiuni, nu există nici narațiune, ci doar *cronologie,* enunțarea unei succesiuni de evenimente necoordonate [401] .

Prin urmare, pentru Bremond există funcții necesare și altele nu, întrucât ceea ce contează pentru el este să clasifice evenimentele povestirii după două tipuri fundamentale (în care se integrează secvențele narative), numite primul „îmbunătățire de obținut" (și aici există secvențe care definesc procesul de îmbunătățire sau explică absența acestuia) și al doilea „degradare previzibilă" (cu formulările consecvente ale procesului de degradare și ale absenței acestuia).

Legătura — există întotdeauna un fel de sintaxă — care se stabilește între aceste secvențe dă naștere la trei modalități [402] : 1) «prin succesiune con-

[4] ° Lucrări importante ale acestui structuralist au fost «Le message narratif», în *Communications,* 4 (1964), 4-32 și, mai ales, «La logique des possibles narratifs », în *Communications,* 8 (1966), 60-77, tradusă în importantul volum colectiv *Análisis estructura del relato,* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 87-111; citatul provine din această miscelană, p. 90.

[403] Și mai precis, în ceea ce privește o analiză ulterioară: „Noțiunea de *secvență* va fi, de asemenea, menținută, dar cu prețul unei reelaborări semnificative. Nu va mai fi vorba despre o succesiune mereu identică a acelorași funcții, ci despre grupări mai flexibile, a căror bază este o serie elementară de trei termeni corespunzând celor trei etape care marchează dezvoltarea unui..."

) „continuă” (când o degradare necesită o alta sau când două procese de îmbunătățire stimulează necesitatea uneia diferite), 2) „prin includere” (când se introduce un proces invers care împiedică una dintre secvențele previzibile să ajungă la dezvoltarea sa normală) și 3) „prin legătură”, când succesiunea de evenimente nu poate fi caracterizată, în raport cu același agent, ca îmbunătățire sau ca degradare.

Pornind de la această bază, el enumeră procesele de îmbunătățire (în care secvențe necesare , cum ar fi finalizarea sarcinilor, intervenția aliaților, eliminarea adversarului, negocierea, agresiunea și, bineînțeles , răzbunarea, se împart în recompensă și răzbunare) și procesele de degradare (care dau naștere la secvențe precum vina, **omisiunea** , sacrificiul, agresiunea suferită sau pedeapsa).

În ciuda criticilor primite de acest model de analiză (etichetat drept abstract, de exemplu, de EM Meletinski)[397] [398]), importanța sa constă în confluența unor tendințe diverse care, amalgamate, devin baza unor noi abordări. Bremond însuși subliniază acest lucru la sfârșitul lucrării sale:

> ...definim un cadru de referință pentru studiul comparativ al acestor comportamente care, deși întotdeauna identice în structura lor fundamentală , se diversifică la infinit, conform unui joc inepuizabil de combinații și opțiuni, în funcție de culturi, epoci, genuri, școli și stiluri personale. Ca tehnică de analiză literară, semiotica narațiunii își extrage posibilitatea și fecunditatea din legătura sa cu o antropologie (p. 109).

Mai presus de toate, ultima idee conturează conceptele de bază care alimentează o parte importantă a structuralismului.

12.1.3. Al doilea R. Barthes

Așa cum am arătat deja, dacă ceva caracterizează gândirea lui R. Barthes, aceasta este revizuirea continuă la care își supune propriile idei.

---

proces: virtualitate, trecere la act, completare», *Logique du recit,* Paris: Seuil, 1973, p. 131.

[398] Iată ce SUBLINIAZĂ FOKKEMA și Ibsch: «EM Meletinski, un semiotician rus care se bazează ferm pe tradiția formalistă, critică caracterul abstract al modelului lui Bremond», *ob. cit.,* p. 85.

Prin urmare , după un lung deceniu de acceptare a modelelor structuraliste (inspirate de antropologia lui Lévi-Strauss, cu contribuții din paradigma limbajului poetic a lui Jakobson)[399] [400]), Barthes înțelege că, în însăși rigoarea metodologică a structuraliștilor, se află aporia , crearea unui metalimbaj care vorbește despre un alt limbaj fără posibilitatea unui schimb între cele două [404.] Din acest motiv, în jurul anului 1966, începe să dezvolte lucrările care identifică etapa sa poststructuralistă.

12.1.3.1. Analiza structurală a narațiunilor

Tocmai în acea dată, în 1966, a apărut unul dintre eseurile cheie din naratologie, poate ultima dintre sistematizările pe care Barthes a încercat să le realizeze într-un mod practic: „Introducere în analiza structurală a narativelor".[401] [402], unde schițează o panoramă succintă a problemei, subliniind necesitatea identificării elementelor care constituie „forma narativă "; această poziție necesită căutarea structurii poveștilor în cadrul poveștilor în sine; modul de a proceda cu milioane de povești necesită determinarea unei metode deductive, concepând un model ipotetic de descriere, pentru a coborî apoi la speciile care participă și se separă de el [4 ○ 7] ; așa este

[399] R. SELDEN EXPLICĂ: „Într-unul dintre primele sale eseuri, el definește literatura ca fiind „un mesaj despre semnificația lucrurilor, nu despre sensul lor (prin «semnificație» mă refer la procesul care produce sensul și nu la sensul în sine)." În acest fel, el repetă definiția lui Jakobson despre „poetică" ca „orientare către mesaj"...", *op. cit.,* p. 91.

[400] FOKKEMA și IBSCH explică acest lucru astfel: „Dar iată că avem Următoarea complicație: ceea ce Barthes împrumută din sistemul antropologic ca sens este, în cadrul acestui sistem, semnificantul. Prin urmare, metoda lui Barthes este caracterizată de interferența dintre sens și semnificant. Drept urmare, ambele sisteme par reduse la o singură dimensiune; iar defectul unui structuralism literar care are ca precedent un sistem el însuși derivat (antropologia structurală are ca precedent structuralismul lingvistic) devine clar ", *op. cit.* p. 80.

[401] Inițial în *Communications,* 8 (1966); tradus în *Structural Analysis of Narrative,* ob. cit., p. 9-43; republicată ulterior într-o carte cheie pentru aceste dezvoltări: *Poétique du récit,* Paris: Seuil, 1977, pp. 7-57.

[402] În cuvintele lui M. ASENSE , „Acest ultim obiectiv indică prima premisă „fundamental al structuralismului aplicat narațiunii: a găsi și a descrie prin intermediul unui metalimbaj universalele narative, modelul sau sistemul care stă la baza tuturor proceselor narațiunii, „competența", structura profundă din care reiese numărul infinit de narațiuni existente", *oh. cit.,* p. 411.

Preocuparea lui Barthes în această lucrare: să propună o „teorie” (în sens pragmatic) luând lingvistica ca model principal, conform acestor principii:

> Limbajul general al povestirii este evident doar unul dintre „idioții” oferiți lingvisticii discursive și, prin urmare, este supus ipotezei omologice: structural, povestea participă la propoziție și nu poate fi niciodată redusă la o sumă de propoziții: povestea este o singură propoziție mare. ■ întrucât fiecare propoziție constativă este, într-un anumit fel, schița unei mici povestiri (p. 13).

Din lingvistică își ia și principiile organizaționale, adică nivelurile de descriere cu ajutorul cărora să examineze ierarhia elementelor conținute în fiecare povestire; provizoriu, Barthes (presupunând alte modele explicative) propune să vorbim despre trei niveluri de sens: 1) „funcții” (așa cum propuseseră Propp sau Bremond), 2) „acțiune” (în linie clară de dependență cu Greimas) și 3) „narațiune” (ceea ce T. Dorov numea discurs).

În secțiunea despre funcții, stabiliți o definiție prealabilă:

> Funcția este, evident, din punct de vedere lingvistic, o unitate de conținut: „ceea ce înseamnă un enunț” o constituie ca unitate formală și nu modul în care este spusă (p. 17).

Așa cum le concepe el, funcțiile pot fi reprezentate în unități superioare sintagmei (grupuri de sintagme) sau inferioare (o sintagmă, un cuvânt).

Unitățile funcționale se împart în distributive (așa cum sunt considerate de Propp) și integrative (care cuprind „indiciile” necesare pentru evoluția poveștii, întrucât se referă la caracterizarea personajelor și la informațiile referitoare la identitatea lor); acești indici sunt, prin urmare, unități semantice.

Pe baza acestor concepte, Barthes propune o sintaxă funcțională care încearcă să explice ambiguitatea pe care narațiunea o instituie prin confuzia dintre realizare și consecință, timp și logică; este o sintaxă care încearcă să ofere o descriere structurală a iluziei cronologice (ținând cont de faptul că timpul există doar sub forma unui sistem).

După funcții, al doilea nivel corespunde „acțiunilor”, asupra cărora Barthes se concentrează noțiunea de personaj (cu o traiectorie istorică de o astfel de categorie), pentru a indica faptul că analiza structurală se străduiește să definească personajul nu ca o „ființă”, ci ca un „participant”, și să discute descrierea canonică a protagoniștilor tradiționali ai operelor literare.

Al treilea nivel este cel al „narațiunii”, iar în cadrul acestuia, Barthes consideră povestea ca o comunicare narativă, concentrându-se pe figurile naratorului și ascultătorului, reducând categoria autorului la reprezentarea sa minimală ; el subliniază, astfel, că fiecare poveste nu este nimic mai mult decât expresia autorului său, că naratorul reprezintă un fel de conștiință totală (internă personajelor sale și externă), obligată să-și limiteze povestea la ceea ce personajele pot observa sau ști; pe scurt:

> ...*cel care vorbește* (în poveste) nu este *cel care scrie* (în viață) și *cel care scrie* nu este *cel care există* (p. 34).

Cu aceste elemente, Barthes articulează un „sistem narativ”, bazat pe efectele distorsiunii și expansiunii unităților sale, configurează mecanismele de mimesis a realității și de articulare a semnificațiilor sale (unde *izotopiile greimasiene* îi sunt de mare folos: vezi mai jos, S 16.2.1). Modelul de analiză își dezvăluie acum principalele fundamente:

> Povestea nu ne face să vedem, nu imită; pasiunea care ne poate înflăcăra atunci când citim un roman nu este cea a unei „viziuni” (de fapt, nu vedem nimic), ci cea a sensului, adică a unui ordin superior al relației, care are și ea emoțiile sale , speranțele sale, amenințările sale, triumfurile sale: „ceea ce se întâmplă” în poveste nu este, din punct de vedere referențial (real), literalmente, *nimic* - „ceea ce se întâmplă” este doar limbaj, aventura limbajului, a cărui apariție nu este niciodată lăsată nesărbătorită (p. 43).

Aceasta este marea „validitate” pe care Barthes se va strădui să o demonstreze în lucrările sale ulterioare: să determine în ce constă această „aventură a limbajului”.

12.1.3.2. Descompunerea modelului structural

Însă tocmai afirmația că narațiunile nu sunt nimic mai mult decât limbaj duce la dovada că discursul critic este, de asemenea, o formă de

limbaj în care criticul însuși devine prins [403]și care, în plus, ca orice discurs, va rămâne inevitabil fictiv. Prin urmare, gândirea lui Barthes se schimbă radical în ultimii ani ai deceniului .
demontând o bună parte din argumentele sale anterioare și convingându-i pe critici de o „a doua literatură", inspirată de text, a cărei prezentare va constitui unul dintre principalele sale obiective.

Dar înainte de asta, într-un articol din 1968, el a decretat „moartea autorului"[404] [405]Reluând principalele argumente de mai sus: se dorește să se arate cum limbajul literar nu este produsul unui individ care creează în mod conștient semne precise, distrugând astfel principiul clasic conform căruia autorul este singura autoritate la care ar trebui să ne îndreptăm pentru a oferi o interpretare a textului; limbajul nu se referă la voința **creatorului** , ci doar la sine însuși; limbajul este propria sa referențialitate. Are o natură funcțională ce constă în a „fi prin sine". Aceasta merge mai departe decât presupunerile structuraliste, care neagă și ele prezența autorului într-o anumită operă, deși se admite o dependență simbolică, ca și cum lumea subterană a autorului (într-o linie legată de psihanaliza) s-ar manifesta cumva în operă. Poziția lui Barthes este mai categorică, în măsura în care indică acum că autorului îi lipsește orice capacitate de alegere sau decizie, fiind doar un punct în timp și spațiu, traversat de limbaj, o sursă de tot felul de semnificații, mesaje, citate și repetiții. Prin urmare, el subliniază că „scrierea" nu este un proces de creație textuală, ci mai degrabă de comunicare intertextuală. Când cineva scrie, creează un text care se referă la alte texte. De aici și preferința sa de a vorbi despre „scris" în loc de „literatură". Principala consecință a acestor poziții inedite este valoarea sporită acordată figurii cititorului în cadrul acestui sistem .

[403] Una dintre căile pe care J. DERRIDA LE VA PARCURGE pentru formularea tezelor sale sau constructiviști; vezi, deci, § 19.2.2, plus J. DOMÍNGUEZ CAPARROS, *op. cit.*. p.

[404] Pe această bază: «L'auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu ca el:
„...propriei cărți: cartea și autorul se plasează pe o linie, distribuite precum un înainte și un după: autorul ar trebui să noteze cartea, adică să existe înaintea ei, să gândească, să sufere, să trăiască pentru ea; el este opera sa în aceeași relație de antecedent în care un tată își întreține copilul", vezi „Moartea autorului", în *Manteia, 5* (1968), 61-67; P-64.

[405] Lo îl rezumă pe R. SELDEN: „Moartea autorului este algo casi inherente estrului." ralismo, ya que considera los enunciados individuales *(hablas)* en tanto ductos de sistemas impersonales *(.lenguas)", ob. cit.,* p. 93.

Intertextual, întrucât receptorul poate intra și ieși din text în deplină libertate , parcurgând linia marcată de semnificantul său, fără a fi atent la posibilele semnificații care ar putea deriva din acesta. Moartea autorului implică, în același timp, dispariția „intenționalității" sale.

În cadrul acestui proces, următorul pas îl conduce la propunerea depășirii categoriei canonice de „operă literară", înlocuită cu cea de „text" într-o lucrare din 1971. [406]Aceasta își propune, înainte de toate, eliminarea conceptiei de „operă" ca obiect concret, definit, pentru a vorbi despre „text", care, în sine, implică o activitate, o producție, ce poate fi prezentă nu într-o singură, ci în mai multe opere. Prin urmare, această categorie de „text" ne permite să o depășim pe cea mai limitată de „gen literar", referindu-ne la modul în care limbajul este construit și distrus în multiple operațiuni creative cărora le lipsește un centru și, bineînțeles, o structură . Textul este definit nu prin modul în care atinge un adevăr relativ (în care Barthes nu crede niciodată), ci prin modul în care ține cont de această pluralitate de factori semnificativi. Pentru că există text, nu există autor, întrucât textului, ca atare, îi lipsesc începutul și sfârșitul; și pentru că există text, cititorul obține libertatea esențială de a descoperi și descrie semnificațiile de care are nevoie, nu pe cele care i-ar fi dictate, se presupune.

Formularea activității de lectură este dezvoltată într-o altă lucrare importantă, **Le plaisir du texte** (1973 [407]), unde distinge două modalități de a pătrunde în „text", două moduri de plăcere diametral opuse. Prima constituie o formă de plăcere generală, asemănătoare unui fel de satisfacție erotică ce se consumă atunci când cititorul descoperă fisurile și articulațiile formale pe care textul le produce în interiorul lor, generând un ritm, o mișcare ce îl transportă pe cititor în zone cu sens imprevizibil. În contrast cu această activitate importantă de recreare a textului, există lectura bazată pe „plăcerea textuală", aproape mistică, concentrată pe aspectele culturale pe care autorul se presupune că a trebuit să le includă în opera sa și detașată de capacitatea de a se deplasa prin text cu deplină libertate.

Pentru că libertatea sa de critic este cea pe care Barthes o va apăra acum împotriva oricărei (i)puneri metodologice, așa cum a precizat foarte clar.

---

[406] Vezi „De la operă la text", în JV HARARI, ed., *Strategii textuale. Perspective în Critică poststructuralistă,* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979, pp. 73-81.

[407] Tradus în Buenos Aires: Siglo XXI, 1982.

într-una dintre cele mai celebre lucrări ale sale, S/Z din 1970 [4 ' 3], o adevărată reconstrucție retorică a unei povestiri de Balzac, *Sarrasine (în al cărui titlu* este deja prezentă acea opoziție fonologică dintre sibilantele surde și cele sonore)[408 409], care depășește complet toate așteptările de analiză cunoscute criticilor I2 până în prezent[410 411]Încă de la început, Barthes își asumă „evaluările ” sale anterioare asupra individualității textului, manifestată în practica scrisului , în fața cărora nu putem decât să ne confruntăm cu o interpretare care să țină cont de acea pluralitate de semnificații, de mobilitatea semnificanților săi, de „nedescrisul" codurilor sale, de seria infinită de diferențe care alcătuiesc natura sa lingvistică:

> A interpreta un text nu înseamnă a-i da sens (...) ci dimpotrivă a aprecia pluralitatea din care este alcătuit (...) acest text nu este o structură de semnificații, este o galaxie de semnificanți; nu are început; este reversibil; se accesează prin multiple intrări fără ca vreuna dintre ele să poată fi declarată cu deplină certitudine ca fiind principală; codurile care se mișcă, prind contur *până se pierd din vedere,* sunt de nedescris... (p. 9).

Chiar și așa, Barthes schițează o anumită metodologie pentru analiza nuvelei lui Balzac (care nu va avea nicio legătură cu modelul de analiză narativă propus în 1966) ca și cum ar practica o lectură a acesteia. Pentru a face acest lucru, el distinge între două concepte: *lexia* și *codurile.* Ca și în cazul funcțiilor din 1966, o *lexia* este o unitate variabilă de lectură, un fragment scurt care poate corespunde câtorva cuvinte sau câtorva sintagme; divizarea lexiilor trebuie să determine unitățile de sens pe care nuvela le pune în joc. Barthes nu oferă alte îndrumări cu privire la

---

[408] Paris, Seuil (traducere: Mexic: Siglo XXI, 1980).

4.4 După cum rezumă JM POZUELO YVANCOS, „Cartea lui Barthes prezintă etapa cea mai dezvoltată și extremă a rupturii cu limbajul literar ca principiu obiectiv și discernabil și chiar mai mult: ruptura semnului ca *aliquid pratiqua ", op. cit.,* p. 148. Pentru o evaluare extinsă a acestei lucrări, vezi J. DOMÍNGUEZ CAPARROS, *Critică literară,* op. cit., pp. 424-429.

[410] Ceea ce intenționa să realizeze este explicat în interviul acordat ziarului *L'Express* din 1975: *«Sarra-*

„Syrrhenian" este un text care depășește limitele, în care Balzac merge foarte departe, chiar și în domenii ale sale pe care nu le înțelegea pe deplin (...) Am vrut să trasez un fel de filtru formal lecturii sau, mai bine zis, setului de lecturi posibile ale acestui text. L-am făcut ca un film cu încetinitorul. Am dat o imagine a lui *Sarrasine* cu încetinitorul. Exact ca un regizor de film, atunci când descompune o mișcare...», *op. cit.,* p. 123.

[411] „Semnificatorul tutore va fi împărțit într-o serie de fragmente scurte, contigue" pe care le vom numi *aici lexii,* întrucât sunt unități de citire", p. 9.

această distribuție a lexiilor, deoarece - așa cum a afirmat - fiecare lectură descoperă sensuri diferite, iar dacă ar pune limite acestei operațiuni, ar falsifica formulările sale anterioare.

Odată ce lexiile au fost determinate, se stabilesc codurile care le străbat și permit comentarea lor, întrucât ceea ce fac aceste coduri este să conecteze „textul" citit cu marele „text al culturii", marele „Ebru al vieții", realitatea supremă a „limbajului" 4'7 . Barthes stabilește cinci coduri pentru a multiplica această lectură: 1) codul hermeneutic, care indică „enigma" pusă la începutul discursului (întrebarea inițială, nevoia de a căuta un răspuns, cerința de a aplica o descifrare); 2) codul semic, care face aluzie la jocul precizărilor caracterologice, ambientale, psihologice ce formează o rețea de conotații , cu care se configurează sensurile, temele sau simțurile operei ; 3) codul proairetic, care determină deja secvența logică a acțiunilor și comportamentelor narative; 4) codul simbolic, care permite configurarea unei serii de simboluri specifice fiecărui text (prin mecanismele metonimiei, fenomen care generează noi semnificații); și 5) codul cultural, care se referă la acel corp colectiv de cunoștințe integrat prin tot felul de referințe la cunoștințele și atitudinile unei epoci : literatura sa, arta sa, medicina sa, știința sa, psihologia sa și așa mai departe. Procesul complet ar fi următorul:

> Cele cinci coduri formează un fel de rețea, o temă, prin care trece textul (sau mai degrabă: trecând prin ea, textul se creează). Dacă nu încercăm să structurăm fiecare cod individual, nici cele cinci coduri în relație unele cu altele, o facem în mod deliberat pentru a recunoaște multivalența textului, reversibilitatea sa parțială. Într-adevăr, nu este vorba de a manifesta o structură, ci, pe cât posibil, de a produce o structurare (p. 15).

Astfel, Barthes „constată" că *Sarrasine,* în ciuda afilierii sale cu realismul, este un text care, odată deconstruit și reconstruit, dezvăluie o ambivalență ce demonstrează concepțiile negative ale unei epoci caracterizate prin ascunderea principalelor sale - frustrări .[412] [413].

---

[412] „Comentatorul trasează zone de citire în tot textul pentru a observa în ele migrarea simțurilor, apariția codurilor, trecerea programărilor...», p. 10.

[413] Bazat pe tema castrării. „Pe scurt, romanul *reprezintă* (...) o prăbușirea generalizată a economiilor (...) nu mai este posibilă *re-a sta,* a da lucrurilor *reprezentanți individualizați, separați* , distribuiți. *Sarrasine* reprezintă perturbarea reprezentării, circulația ordonată (pandemică) a semnelor, a sexelor, a averilor...», p. d. Cele două versiuni ale acestei povestiri — cea literară *(Revue de Paris,* 1830) și cea în format ca — au fost editate de Claude BREMOND și Thomas PAVEL, în *De Ba à Balzac: fictions d'un critique, critiques d'une fiction,* Paris: A. Michel, 1998.

Într-o altă lucrare, scrisă cu doi ani mai devreme și intitulată „Efectul realității” [414], aceste idei apar deja. Merită evidențiată, din această contribuție, ideea sa finală, care sintetizează, într-un fel, întreaga gândire poststructuralistă a lui Barth:

> Dezintegrarea semnului – care pare a fi marea problemă a modernității – este cu siguranță prezentă în demersul realist, dar într -un mod oarecum regresiv, întrucât se realizează în numele unei plenitudini referențiale, în timp ce astăzi, dimpotrivă, este vorba de golirea semnului și de a-i face obiectul să regreseze la infinit până când estetica seculară a „reprezentării” este pusă sub semnul întrebării într-un mod radical (p. a

Această „dezintegrare” conține fundamentele gândirii lui Derrida și Lacan, în timp ce evaluarea culturii cu un sistem de semne indică diferitele curente semiologice ale criticii literare, care sunt cele care încearcă să realizeze o nouă „estetică (reprezentarea)”.

Corespunde, așadar, celor cincisprezece ani din 1965 până în 198: trasarea principalelor modele naratologice de către reprezentanții acestei „nouvelle critique”, în care, în mod excepțional, converg trei manifestări metodologice, pe care le vor folosi pentru a formula propuneri de analiză; reamintim că aceste trei căi sunt formalistul rus (cu figura lui V. Propp ca subiect excepțional al anchetelor narative), sociologiile neo-marxiste (cu influența proeminentă a lui L. Goldmann) și

12.2. Modelos narratológicos

structuralismul de natură antropologică, dar cu implicații lingvistice (adică C. Lévi-Strauss plus R. Jakobson și comentariul din 1962 aplicat la „Les chats”). Dacă la aceasta se adaugă figura lui ...

[414] Face parte dintr-una dintre monografiile revistei *Communications* [11 (1968)], tradusă ulterior sub titlul *The Verisimilar,* Buenos Aires: Contemporary Time, 19' PP-95-103.

Barthes, mai întâi unificator (până în 1966), apoi dezintegrându-se, are o panoramă completă a diverselor linii de evoluție care ghidează diverse „modele naratologice" ce vor coincide în distincția fundamentală dintre „Istorie" și „Discurs", ca două activități diferențiale ce vor permite mai multe (toate posibilele) ordonări ale elementelor ce configurează procesul narativ.

12.2.1. AJ. Greimas

Într-adevăr, Algirdas Julien Greimas exemplifică sinteza metodelor anterioare cu care își propune să stabilească o nouă structură a discursului (atât poetică: § 16.2.1, cât și narativă) bazată pe configurația sa semantică, probabil unul dintre aspectele cele mai neglijate de cercetătorii anteriori . În acest scop, adoptă modelul lui V. Propp, modificat prin combinarea funcțiilor dramatice propuse de Etienne Iomau [415], plus cadrul „actanților" determinat de Lucien Tesnière la nivel de propoziție [416], definiți ca „ființele și lucrurile care participă la proces". Cu aceste abordări, Greimas își concepe lucrarea din 1966, [417]*Sémantique structurale , în care reunește lucrări anterioare* cu scopul de a construi o gramatică universală a textelor narative prin efectuarea unei analize semantice a structurii propozițiilor pentru a descrie un număr cât mai mare de microuniversuri semantice.

În acest sens, există o diferență notabilă față de modelul propus de C. Bremond, întrucât pentru Greimas procesul narativ este static, deoarece se bazează pe acțiunea reciprocă a relațiilor non-temporale, în timp ce pentru Bremond dezvoltarea narativă este fundamental dinamică și caută să ia în considerare diferitele variații care pot apărea în realizarea sa. Această separare de poziții este logică, deoarece , deși ambii critici pornesc de la Propp citit prin Lévi-

[415] În *Les Deux cent mille situations dramatiques,* Paris: Flammarion, 1950, lucrează în care merge până acolo încât propune 210.141 de situații dramatice posibile, într-o - adevărată etalare de articulare a șase funcții esențiale, simbolizate de semnele Zodiacului.

[416] În Lléments *de syntaxe structurale* [1959}, Geneva/Paris: Georg Klincksieck, 1976.

[417] Astfel, de exemplu, «Le conte populaire russe. Analyze fonctionnelle» din 1965, care el trece la *Semantică,* Paris: Larousse, 1966, pp. 172-221 (există o traducere la Madrid: Gredos, 1971).

Strauss, Bremond este interesat de proiectarea unui model „logic", în timp ce Greimas este preocupat de desenarea unei imagini a relațiilor „semantice" (Bremond vrea să prezică sau să anticipeze comportamentele narative, în timp ce Greimas vrea doar să le explice).

Greimas stabilește un întreg sistem de analiză pentru a demonstra fundamentele structurale care trebuie să relaționeze „actanții"; astfel, el subliniază ca încheiere a teoriei sale:

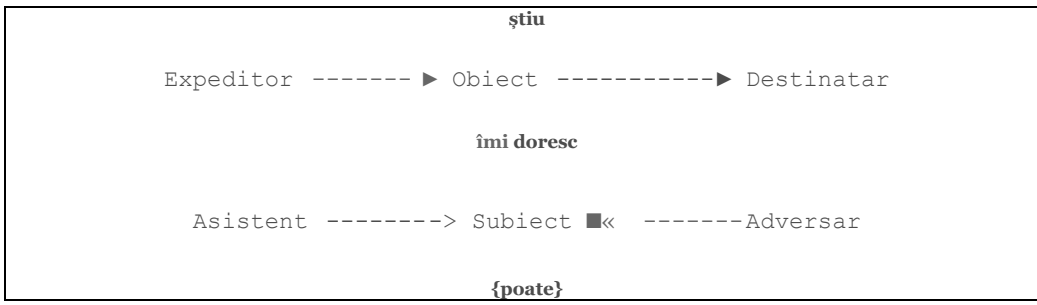
> ...întrucât discursul „natural" nu poate nici să crească numărul de tirade , nici să extindă înțelegerea sintactică a sensului dincolo de propoziție , același lucru trebuie să se întâmple în cadrul fiecărui microunivers; sau mai degrabă dimpotrivă: microuniversul semantic nu poate fi definit ca un univers, adică ca un întreg de sens, decât în măsura în care poate apărea în orice moment în fața noastră ca un simplu spectacol, ca o structură actanțială [425] .

Stabilirea acestei structuri actanțiale provine dintr-o examinare a propunerilor - dezvoltate de Propp (care vorbea despre actori) și Souriau. Greimas adaptează terminologia acestor doi critici pentru a stabili organizarea sintactică a discursului în actanții „subiect" și „obiect". Propp a vorbit despre erou și persoana căutată, în timp ce Souriau s-a referit la forța tematică și reprezentantul valorii. În orice caz, relația care unește această pereche de forțe narative este aceeași: „dorința" și „căutarea" ca principiu motor al acțiunii. Pentru a determina a doua opoziție binară, el ia în considerare perechea „emițător"/„receptor" indicată de Jakobson, făcând-o să corespundă cu doi dintre actorii lui Propp (tatăl și agentul, pe care îi reduce, prin urmare, la unul singur) și cu două dintre categoriile lui Souriau (atribuitorul binelui și destinatarul acelui bun). Relația dintre „emițător" și „receptor" este una de „cunoaștere", ambele elemente proiectându-se asupra „obiectului". În cele din urmă, pentru a treia pereche actanțială, „ajutor" și „adversar", Greimas presupune relații similare cu cele ale lui Propp (donator/auxiliar/agresor sau ticălos) și Souriau (ajutor/adversar), relația dintre elemente fiind configurată de „putere", care este centrată singular pe „subiect".

Avantajul modelului greimasian față de cel al lui Propp și Sonrían este că permite stabilirea unei relații sintagmatice duble care[418] [419]

[418] Vezi lucrarea sa *Semantica structurală. Investigații metodologice* [1966], Madrid: Gredi I. 1971, pp. 265-266.

Permite tot felul de combinații ale acestor perechi actanțiale. Schema acestui „model actanțial mitic" ar fi următoarea:



Același proces de reorganizare are loc și cu cele treizeci și una de funcții pe care Propp le stabilise și pe care Greimas — întotdeauna cu intenția de a realiza structuri de relații binare — le reduce la douăzeci, ceea ce pune în joc relații sintagmatice (în care elementele se implică reciproc: interne poveștii în sine) și relații paradigmatice (sau disjunctive , în care elementele se exclud reciproc) [420].

Actanții trebuie apoi să se realizeze în actori și să devină concreți în forțe narative sau în modele de personaje, conduși de acele funcții implicative sau disjunctive .

Doi ani mai târziu, în 1968, Greimas a explorat domeniul mitologiei pentru a stabili „Elemente pentru o teorie a interpretării narațiunii mitice [421]", unde, luând ca punct de referință un

[420] Paul PERRON REZUMĂ: «Schema narativă este considerată ca înregistrarea «Hice» „sens" prin cele trei domenii esențiale ale sale: calificarea subiectului (secvența de mandat), care îl introduce în viață; realizarea sa prin intermediul căreia acționează (secvența de acțiune); și, în final, sancțiunea (secvența de evaluare) — în același timp pedeapsă și recunoaștere — care singură confirmă sensul acțiunilor sale și îl instalează ca subiect", „Grei mas, A(lgirdas) J(ulien)", en *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory Approaches, Scholars, Terms,* ob. cit., pp. 345-349, p. 347.

[421] Trabajo publicat în el monográfico de *Communications,* n.“ 8 (traducere: *Aná analiza structurală a narațiunii,* op. cit., pp. 45-86, unde citez, și cules ulterior în *Du Sens. Essais sémiotiques,* Paris: Seuil, 1970, pp. 185-230 (și în *En tomo al sentido,* Madrid: Fragua, 1973, pp. 219-269, cu titlul de «Contribuție la teoria interpretării narațiunii mitice»).

Mitul Bororo („Le Cru et le Cuit") analizează validitatea sistemului lui *Lo'*- Strauss, bazându-se pe cadrul mitului, codul care dezvoltă MESAJUL pe care îl oferă, acordând o importanță deosebită transcrierii mitului în unități narative, distingând „enunțurile narative" (care includ actanții) de „ sintagmele narative" (adevărați algoritmi constituiți pe aceste enunțuri):

> Povestea astfel transcrisă nu prezintă, așadar, nimic mai mult decât arma formală a mitului, abandonând provizoriu textului conținutul propriu-zis al mesajului (p. 57).

Avantajul acestei metode este perceptibil în faptul că permite descoperirea unităților narative și, odată cu acestea, eliminarea elementelor povestirii care nu sunt relevante pentru descriere și, ceea ce este esențial, identificarea și redistribuirea proprietăților semantice ale acelor conținuturi care provin din modelul narativ.

Transcrierea unui mit sau analizarea unei povești ajung, așadar, pentru Greimas, să fie operațiuni care, în ciuda abstractizării modelelor lor, trebuie să se concentreze asupra unor materiale narative concrete, în spatele cărora este posibil să se perceapă referințe la universalii semantice (un domeniu în care ar fi deja posibilă construirea acelei gramatici narative generale).

12.2.2. T. Todorov

Mai multe perspective sunt integrate în demersul de cercetare al acestui bulgar exilat în Franța: pe de o parte, merită să ne amintim rolul său de introducător al principalelor scrieri și poziții ale formaliștilor ruși în 1965,426 [tocmai] când structuralismul începea să-și sistematizeze primele modele de analiză; tocmai acesta ar fi al doilea aspect din care să-l abordăm pe Todorov: a fost un discipol direct al lui R. Barthes și a lucrat cu acesta la École Pratique des Hautes Études; prin urmare, întreaga sa operă reflectă scopurile esențiale ale „nouvelle critique": studiul textului, independent de voința auctorială care i-a dat naștere, ca bază pentru definirea unei gramatici a textului.

• [zl>] *Teoria* sa *despre literatură: Texte ale formaliştilor ruşi,* prol. de R. JAKOBSON, Paris: Seuil, 1966 (trad.: Buenos Aires: Signos, 1970; deja utilizată în capitolul 11).

Acum, în cazul lui Todorov, cunoașterea sa directă a awamaliștilor (cei care se ocupaseră de narațiune: Tomachevskij, Tynyanov, Șklovsky și mai ales Propp) l-a determinat să încerce o sinteză foarte fructuoasă **între cele două curente critice; poate cea mai valoroasă** contribuție a lui Todorov este reconversia nivelurilor narative ale „ **suchet ” (** sau „subiect”) în cele ale „istoriei” și „discursului”, stabilind astfel un **cadru** pentru dihotomiile la care toți naratologii se vor referi în mod necesar. **În cele din urmă** , la fel ca mulți structuraliști, merită menționată mențiunea pe care Todorov o face retoricii și rolul său de co-editor al *„Poétique”, publicația în care* au fost diseminate principalele contribuții **ale** noii critici .

12.2.2.i. Poetica structuralistă

T. Todorov a participat la lucrarea colectivă din 1968, *Qu'est-ce que le ^facturalisme?, cu* o lucrare intitulată «La Poétique» [427] , în care stabilește componentele esențiale ale metodologiei sale de cercetare:

> Poetica este, așadar, o abordare a literaturii care este atât „abstractă” , cât și „internă”.
> Opera literară în sine nu este obiectul poeticii; mai degrabă, aceasta se preocupă de proprietățile acelui discurs particular care este discursul literar. Fiecare operă este astfel considerată nimic mai mult decât manifestarea unei structuri abstracte și generale, din care este doar una dintre posibilele sale realizări. Prin urmare, această știință se preocupă nu atât de literatura propriu-zisă, cât de literatura posibilă - cu alte cuvinte, de această proprietate abstractă care constituie singularitatea faptului literar, *literaritatea sa* .

Și acum, pe baza acestei afirmații programatice, el articulează ideile care îi permit SĂ propună diverse analize:

> Scopul acestui studiu nu mai este de a articula o parafrază, un rezumat argumentat al operei specifice, ci de a propune o teorie a structurii și funcționării discursului literar, o teorie care prezintă o teorie cu patru aspecte:

[427] Scrisă în 1967, dar publicată la Paris: Seuil, 1968, pp. 97-166; apoi a apărut, sub formă de carte, cu unele variante, la Paris: Seuil, 1973.

ale celor literare posibile, așa cum operele literare existente apar ca cazuri particulare realizate (pp. 19-20).

Pe baza acestei definiții a „poeticii", Todorov își propune modelul <•-: analiza literară, distingând trei aspecte cu care, într-un fel, recuperează primele trei *părți* ale retoricii: aspectul verbal *(elocutio), aspectul* sintactic *(dispositif)* și aspectul semantic *(inventio),* reproducând totodată fundamentele formaliștilor când vorbeau despre stil, compoziție și temă.

În aspectul semantic, acesta include problemele de sens care afectează, de exemplu, tropii și proprietățile simbolizate ale limbajului [428] ; însă, Todorov acordă o importanță mai mare semnificatului, adică modului în care textul literar dobândește o referință cu care descrie lumea: o realitate care nu își propune să se arate ca singura existentă și adevărată, ci să-i sublinieze transformarea : *ficțiunea* (un domeniu în care trebuie abordate problemele iluziei și verosimilității textuale) .

Al doilea aspect, cel verbal, ne permite să înțelegem cum se produce această transformare a discursului în ficțiune, prin distincția a trei tipuri de proprietăți: categoria de „mod", care privește gradul de prezență a evenimentelor evocate în text, cea de „timp" - mult mai complexă deoarece leagă discursul „ficțional" de universul ficțional, și cea de „viziune", adică punctul de vedere din care se face observația și gradul de validitate al acelei observații.

În final, aspectul sintactic este cel care ne va permite să conturăm o sintaxă narativă, bazată pe transformarea termenilor „motiv" și „funcție" în „propoziție narativă", unde „actanții" dobândesc posibilitatea de a exista ca funcții referențiale și, prin urmare, sintactice, prin relații și combinații foarte apropiate de cele ale limbajului (într-o linie mai apropiată de Bremond decât de Greimas).

Două niveluri, în care aceste trei aspecte sunt ordonate, alcătuiesc textualitatea : dacă o operă este „istorie", este pentru că se referă la o realitate în care converg atât evenimentele, cât și personajele care le întruchipează; prin urmare, aspectele semantice și sintactice corespund acestui nivel.

Unul dintre domeniile, tocmai, căruia TODOROV VA acorda mai târziu interes prioritar: *Théories du symbole,* Paris: Seuil, 1977 *și Symbolisme et interprétation* Paris: Seuil, 1978.

Și dacă o operă este și „discurs”, este pentru că cineva se referă la ea, o transmite receptorului, care trebuie să aprecieze modul în care aceste fapte îi sunt relatate, prin urmare, aspectul verbal poate fi plasat în această ultimă ordine.

— - 12.2.2.2. Gramatica narativă

În 1969, Todorov a aplicat această metodologie analizei unei serii de povestiri din *Decameron,* formulând una dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale: *Gramatica - Decameronului.* [429] , care pornește de la o afirmație ce sintetizează abordările anterioare:

> Povestirile individuale din *Decameron* nu trebuie considerate în sine, ci în raport cu analiza narațiunii, care este o unitate abstractă. Fiecare poveste individuală nu este altceva decât manifestarea unei structuri abstracte, o realizare care era conținută, într-o stare latentă, într-o combinație de posibile realizări (p. 35).

Cu alte cuvinte, Todorov, bazându-se pe un *corpus restrâns* de povestiri scurte, își propune să definească structura lor, sistemul narativ care le constituie; într -un fel, puntea care se construiește între sistemul lingvistico-verbal și realitatea transmutată în ficțiune. Prin urmare, el indică faptul că obiectul studiului său nu sunt acțiunile în sine, ci narațiunea acelor acțiuni, modul în care acestea sunt organizate de un discurs, pe care îl numește „narațiune”. Todorov încearcă să reconstruiască, prin fiecare dintre povestirile particulare , ceea ce el numește un „sistem abstract de categorii”. Pentru a face acest lucru, el redefinește cele trei aspecte ale analizei sale din 1968: 1) semantic (ceea ce reprezintă și evocă narațiunea , conținuturile mai mult sau mai puțin concrete pe care le oferă), 2) sintactic (combinarea unităților între ele și relațiile reciproce pe care le întreține) și 3) verbal (propozițiile specifice prin care este canalizată narațiunea). Această *gramatică,* fiind așa, se va ocupa în principal de aspectul sintactic : foarte puțin de ASPECTUL SEMANTIC și nimic de aspectul verbal.

Unitatea sintactică se numește „propoziție” (și corespunde unui acționament indecompozabil) ; el dă exemplul: „ regele îi face curte Marchizei ”, indicând că pentru a o realiza ar fi necesare mai multe propoziții . Mai multe propoziții, legate între ele prin relații logice (o propoziție se manifestă ca o consecință a celei precedente), relații temporale

Tradus de M. [către] Dolores ECHEVERRÍA, Madrid: Taller de Ediciones, 1973.

(unite printr-o simplă contiguitate temporală) sau spațială alcătuiesc o „secvență”; mulțimea de „secvențe” permite perceperea finalului acesteia și este capabilă să constituie o poveste independentă.

Todorov distinge în gramatica sa trei categorii principale: a) substantivul propriu (care corespunde agentului și poate fi subiect sau complement), b) adjectivul (care, ca predicat, conține informații despre acțiunile sau calitățile agentului) și, bineînțeles, c) verbul (împărțit în trei modalități diferite: prima **{a}** indică modificări ale acțiunii, a doua { b} indică efectuarea unei acțiuni rele, încălcarea unei legi, săvârșirea unui păcat, iar a treia **{c}** arată pedeapsa care decurge din acțiunea anterioară). Există mai multe legături între aceste relații verbale: a constă în evitarea pedepsei; b apare întotdeauna intranzitiv (un păcat este împlinit în sine), în timp ce c este tranzitiv, deoarece cineva este întotdeauna pedepsit; **c** apare întotdeauna după b și poate, dar nu ar trebui, să fie urmat de o altă propoziție [422].

Se determină trei clase de categorii semantice: 1) negația sau opoziția (deși în narațiune nu vom vorbi despre propoziții negative, ci despre atribute sau verbe negate); 2) valoarea comparativă (întrucât predicatele prezente în aceeași secvență nu se disting prin conținutul lor , ci prin gradul lor de intensitate); și 3) modurile de viață, care indică relația pe care personajul specific o întreține cu propoziția (persoana respectivă, așadar, joacă rolul de subiect al enunțului), cu două subcategorii: indicativul, pe de o parte, și restul modurilor de viață (cu dihotomia „real/ireal”). Alături de acestea, alte două categorii specifică mecanismele „voluntare” (o acțiune care a ocupat un loc în universul povestirii) și cele ale viziunii (atunci când aceasta diferă de viziunea obișnuită).

Structura narațiunii trebuie să utilizeze legături care să permită configurarea independentă a secvențelor și care să faciliteze combinarea acestor secvențe între ele. Există trei tipuri de combinare: a) înlănțuirea (simpla succesiune a două secvențe), b) inserarea (o secvență intercalată oferă informații noi) și c) alternarea (când naratorul trece de la un personaj la altul) [423].

[422] FOKKEMA și Ibsch comentează : „CELE trei verbe care formează lexicul acțiunilor la Todorov prezintă o inconsecvență similară: «a modifica, a păcătui; a pedepsi» formează de fapt doar două grupuri, deoarece doar «a modifica» are o funcție generală de avansare a acțiunii...”, *op. cit.,* p. 90

[451] Structurile acestor secvențe sunt reproduse folosind formule care abstractizează relațiile proprietăților lor sintactice; doar pentru a oferi o idee

Timpul este abordat dintr-o perspectivă dual: dacă se referă la cursul evenimentelor , se oferă un timp liniar; dacă se referă la istorie, timpul capătă o manifestare multidimensională.

Discursul corespunde preciziei relațiilor dintre personaj și narator, înregistrând la Todorov trei aspecte: a) „viziunea din spate", când naratorul știe mai multe decât personajul, b) „viziunea cu", când naratorul știe același lucru ca și personajul (narațiune la persoana întâi) și c) „viziunea din exterior", când naratorul știe mai puțin decât personajul .

12,2.2.3. Studii semantice

În 1971, Todorov a publicat *Poetica prozei* [432] , o carte în care reunește diverse articole apărute între 1964 și 1969, care formează împreună structura de idei ce îl conduce la *Gramatica* din 1969: astfel, există o „introducere în verosimilitate", o „gramatică a narațiunii", o „căutare a sciato-ului" și „transformări narative". Alături de acestea, alte aspecte indică interese diverse, cum ar fi „tipologia romanului polițist", ideile care constituie „narațiunea primitivă" sau cunoștințele utilizate de „ oamenii-naratori", cu un articol final intitulat „Comentariu"

(pp. 241-253) ceea ce îl conduce la explorarea diverselor tipuri de discurs critic: propoziție, comentariu, poetică, lectură, unde subliniază o limitare a structuralismului:

> Există , fără îndoială, un aspect *neteoretizabil* al literaturii (...) dacă teoria presupune un limbaj științific. O funcție a literaturii este subversiunea acelui limbaj; prin urmare, este extrem de riscant să pretindem că se poate citi exhaustiv cu ajutorul acelui limbaj pe care literatura îl pune sub semnul întrebării (...) plasat în fața unei poezii, nu putem face mai mult

Cea mai simplă, cea atributivă, structura sa ar fi: X-A+(XA) $_{opt}$ YYabXA, „unde X și Y sunt agenți oarecare , A este un atribut , iar *a* corespunde acțiunii de «modificare a situației», p. 117. El exemplifică acest lucru cu povestea 1,9: o doamnă din Gasconia (Y) este indignată în timpul șederii sale în Cipru; merge să se plângă regelui insulei (X), dar acesta o asigură că este inutil, deoarece insultele nici măcar nu-l deranjează; în ciuda acestui fapt, merge să -l vadă și îi adresează niște cuvinte amenințătoare (a), care au efect deoarece modifică comportamentul pasiv al regelui (XA) într- unul mai energic (XA).

[432] Paris: Seuil, 1971.

că ar trebui să ne mulțumim cu sărăcirea adusă de o limbă diferită sau, ca soluție improvizată, să scriem o altă poezie (p. 252).

Poate din acest motiv, Todorov, de-a lungul anilor 1970 și 1980, s-a aventurat în tărâmurile retoricii și semanticii. În același timp, a fost interesat de definirea genurilor literare [424], de introducerea teoriilor lui M. Bakhtin în Occident [425], de reflecția asupra problemelor istorice [426]și de delimitarea noilor teritorii ale criticii literare, bazate pe dialog, confruntarea unor puncte de vedere diverse [427]și căutarea adevărului [428]. Aceste poziții sunt destul de îndepărtate de cadrele structuraliste timpurii și mai apropiate de componentele sensului textual; această schimbare critică îl conduce la evaluările sale recente asupra creației poetice.[429]

12.2.3. G. Genette

Gérard Genette este un critic format în principiile tradiționale ale studiilor literare, căruia structuralismul îi va oferi oportunitatea de a concepe o nouă metodă cu care să articuleze, să reînnoiască-

[424] *Les genres du discours,* Paris: Seuil, 1978.

[425] *Mihail Bakhtine. Le principe dialogjque suivi din Ecrits du Cercle de Bakhtine,* Paris: Seuil, 1981, unde subliniază modul în care Bakhtin consideră genurile nu teoretic, ci din perspectiva practicii analizei sale: „Istoria a lăsat în urmă un anumit număr de opere, care s-au grupat, și în istorie, după un număr mic de modele. Acesta este un fapt empiric. Iar opera lui Bakhtin nu constă în stabilirea genurilor, ci, după ce le-a găsit, în supunerea lor analizei (care poate fi atât stilistică, cât și cronotopică, sau deschisă concepției despre om care se dezvăluie în acestea). Practica lui Bakhtin nu face decât să confirme atașamentul său față de «istoria analitică» și, dincolo de aceasta, concepția sa despre studiile literare ca făcând parte din istorie", pp. 142-143.

[426] *Cucerirea Americii,* Paris, Seuil, 1982. Istoria culturii este scopul Viața *în comun ,* Madrid: Taurus, 1996 .

[427] Cu evaluări socio-politice: *Benjamin Constant: pasiunea democratică* {1997I, Paris: Librarie générale française, 2004.

[428] *Critică a criticii. Un roman despre învățătură,* Paris: Seuil, 1984; vezi una dintre lucrările sale Concluzii: „Acum, critica este dialog și are tot interesul să recunoască acest lucru în mod deschis; o întâlnire a două voci, cea a autorului și cea a criticului, niciuna dintre ele neavând privilegiu asupra celeilalte. Totuși, criticii de diferite convingeri se întâlnesc în refuzul lor de a recunoaște acest dialog", p. 185.

[429] *Aventurierii Absolutului,* Paris: R. Laffont, 2005, în care analiza proceselor creativitatea lui Wilde, Rilke sau a Marinei Ivanova Cvetaeva.

-ca. vechile idei despre limbajul literar [430]. Este suficient să reamintim atenția constantă pe care Genette a arătat-o retoricii, atât cea clasică [431], cât și cea revizuită pornind de la alte presupuneri lingvistice[432] [433]și care se cristalizează în titlul celor cinci volume ale celor mai cunoscute miscelanii ale sale : *Figurile [4-4].* Poate că, datorită acestei pluralități de concepții critice, Genette va reuși să sistematizeze procedurile inovatoare ale structuralismului *cu* o mai mare soliditate [434]. Spre deosebire de atitudinea iconoclastă a lui Barriles , radicală în respingerea a tot ceea ce a venit înainte, capacitatea de integrare a lui Genette iese în evidență; el este capabil să primească descoperirile formalismului , să acorde atenție propunerilor lui Lévi-Strauss și Jakobson, dar fără a uita cele mai bune idei ale lui Thibaudet, Mallarmé sau Valéry.

12.2.3.i. Limitele structuralismului

Deja în contribuția sa la volumul din 1966 (*Comunicații),* cu o lucrare intitulată „Structuralisme et critique littéraire" (Structuralism și critică literară) , [435]el stabilește care ar trebui să fie limitele criticii literare, concentrându-se pe noile utilizări pe care le propune structuralismul și pe care le bazează pe

[430] A. YLLERA definește perfect: „Cu Genette hallamos un „nou anti
„că este impregnată de prezența autorilor critici: Valéry, de critica anterioară, de tradiție. Nu există o acceptare pasivă; există un dinamism care duce la salvarea trecutului din uitare, la colectarea, reformarea și reintegrarea lui la timpul său ", *op. cit.,* p. 91.

[431] al manualului lui P. FONTANIER este o dovadă în acest sens .
Les figures du discours, Paris: Flammarion, 1968 (vezi, apoi, § 17. 2.1, p. 354); introducerea sa , sub titlul de «La rhétorique des figures», este republicată în *Figures IV,* Paris: Seuil, 1999, pp. 49-61.

[44] „Adică «neo-retorica», căreia îi dedică un studiu intitulat « Retorică restrânsă » *[Comunicații,* 16 (1970)], în *Investigații Retorice II,* Buenos Aires: Timpul Contemporan, 1974, pp. 203-231.

[433]Titlul este o referire la următorul citat din Pascal: «Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir» care conduce primul volum: *Figures I,* Paris: Seuil, 1966; *Figures II,* Paris: Seuil, 1969 [care cuprinde o lucrare importantă intitulată «Rhétorique et enseignement», pp. 23-42]; *Figurile III,* Paris: Seuil, 1972, esențiale pentru a conține cel mai important model de analiză naratologică a «nouvelle critique» (traducere: Barcelona: Lumen, *1991); Figurile IV,* deja citate, *și Figurile V:* Paris, Seuil, 2002, cu o extraordinară «Ouverture métacritique», pp. 7-39, și o analiză complexă «Des genres et des oeuvres», pp. 39-134.

[443] Această linie de gândire se reflectă și în analiza „Quelles valeurs esthéti ques?", din *Figurile IV,* pp. 63-86.

[435] Culese ulterior în *Figurile I,* pp. 145-170.

caracterizarea gândirii mitice de către Lévi-Strauss: „un fel de bricolaj intelectual", întrucât procedează cu o dublă operațiune de analiză (extragerea diverselor elemente din diferite seturi constituite) și de sinteză (reconstruirea, din aceste date, a unui nou set). Gent nu găsește mijloace mai bune pentru a explica cum operează critica, în special critica literară.

> ...care se distinge formal de alte tipuri de critică prin faptul că folosește același material (scriere) ca și operele pe care le tratează; critica de artă sau critica muzicală nu se exprimă în sunete sau culoare , dar critica literară, în sine, folosește limbajul obiectului său; este meta-literatură, „discurs despre un discurs": poate fi chiar meta-literatură, adică literatură a cărei literatură însăși este obiectul impus" (p. 146).

În acest citat, Barthes și Thibaudet îi împrumută referințele cu care abordează conceptul de critică pe care dorește să-l definească, caracterizat prin trei funcții: a) „critică" (sau jurnalistică: „care constă în judecarea și aprecierea operelor recente pentru a clarifica alegerile publicului", ibid.), b) „științifică" („legată în esență de instituția universitară", ibid.) și c) „teoretică", în sensul barthian în care criticul ajunge să devină scriitor, deși cu limite precise:

> Distincția dintre critic și scriitor nu constă doar în caracterul secundar și limitat al materialului critic (literatura), spre deosebire de caracterul nelimitat și primar al materialului poetic sau romanesc (universul); inferioritatea (...) poate fi compensată printr-o altă diferență: «Scriitorul operează prin concepte, criticul prin semne» (...) Dacă scriitorul pune sub semnul întrebării universul, criticul pune sub semnul întrebării literatura, adică un univers de semne (p. 148).

capătă sens scopul său de a construi o „nouă retorică", un tip de translingvistică ce încorporează studiul elementelor formale și stilistice.445

> „ Între formalismul pur, care reduce «formele» literare la un sunet în cele din urmă amorf pentru că este non-semnificativ, și realismul clasic, care acordă fiecărei forme o «valoare expresivă» autonomă și substanțială, analiza structurală trebuie să-și permită să surprindă relația existentă între un sistem de forme și un sistem de sens, înlocuind căutarea analogiilor literale cu cea a omologiilor globale», p. 151.

Mai mult, natura structurală a limbajului (recunoscută la toate nivelurile) facilitează această abordare structuralistă a expresiei literare. Este unul dintre mijloacele de a ne îndepărta de imanentism și de curentele hermeneutice , deoarece critica structurală își propune să evidențieze structurile din cadrul operei care formează cadrul său central, ca principii ale inteligibilității obiective, accesibile doar prin analiză și transformare. Pornind de la această bază, se oferă o nouă viziune asupra literaturii înțeleasă ca un întreg:

> ...literatura nu este doar o colecție de opere autonome sau opere influențate de o serie de întâlniri fortuite și izolate; este un întreg coerent , un spațiu omogen, în care operele se ating și se pătrund reciproc; este, la rândul său, o piesă legată de altele în spațiul mai larg al „culturii", în care propria sa valoare este o funcție a întregului. Din această perspectivă dual ă, literatura dezvăluie un studiu al structurii, atât interne, cât și externe (p. 165).

istoria literaturii cu caracter structural:

> Ideea structuralistă este de a urmări literatura în evoluția sa generală, făcând tranșee sincrone în diverse etape, comparând diferitele aspecte ale acesteia. Evoluția literară apare atunci în toată bogăția sa, sub o manta care este un sistem ce subzistează prin schimbarea constantă a sinelui (p. 167).

Aquí cabe también la valoración de los géneros (desde los plantea- ■ecios de la retórica antigua[446]), pero sobre todo (y con fundamentos ^rrr.-b.stas de Tomachevskij y de Sklovskij) una vía nueva para construir

Ar fi atunci vorba de realizarea unei „istorii a unui sistem", care

F Aduc în discuție relația dintre literatură și întreaga viață socială, într-un fel, ceea ce s-ar putea numi „istoria funcției literare" i6 [9]), capabil să explice toate transformările — de exemplu ' legătura cu cinematografia sau cu alte medii — pe care Le le -a constituit [447].

Pe baza acestor principii rezumate de M. ASENSI: „Recuperarea retoricii trebuie făcută,

■tira la evolución de las funciones y no de los elementos, y que permi-

asigură Genette, pornind de la următoarele presupoziții: în primul rând , trebuie admisă existența unui grad zero retoric. Cifra ar implica o abatere nu față de uz, ci față de acel grad zero, care s-ar găsi deopotrivă în interiorul și în afara uzului", *op. cit.,* p. 399. i' care va fi unul dintre domeniile de muncă în care Genette s-a remarcat cel mai mult în ultimii ani: vezi, așadar, § 12.2.3.3.

I2.2.3.2. Análisis narratológicos

Genette a colaborat la numărul 8 al *revistei Communications,* cel dedicat analizei structurale a narațiunii, cu o lucrare intitulată «Frontiers du récit» [44], care pornește de la următoarea examinare a definiției narațiunii:

> Dacă acceptăm, prin convenție, să aderăm la domeniul expresiei literare, vom defini cu ușurință povestirea ca reprezentarea unui eveniment sau a unei serii de evenimente, reale sau fictive, prin intermediul limbajului, și mai precis a limbajului scris (p. 193).

O definiție simplă, dar una care poartă problema de a ne face să credem că narațiunea „curge spontan", cu o naturalețe implicită *în* chiar actul povestirii, când este exact opusul. Și pentru a demonstra acest lucru, Genette explorează principalele seturi de opoziții cu care a fost caracterizată în mod tradițional narațiunea. Astfel, mai întâi, examinează perechea „diegesis"/„mimesis", articulată de Aristotel în *Poetica sa* atunci când afirmă că narațiunea („diegesis") este unul dintre modurile imitației poetice - („mimesis"), făcând distincția între narațiunea simplă (când autorul vorbește direct pentru sine) și imitația literală (când autorul vorbește prin gura unui personaj); Genette afirmă că imitația literală nu poate fi realizată:

> Imitația perfectă nu mai este o imitație, ci este lucrul în sine și, în cele din urmă, singura imitație este imperfectă. *Mimesis* este *diegesis* (p. 198).

În al doilea rând, se concentrează pe dihotomia „narațiune"/„descriere", care a implicat întotdeauna o diferențiere între un aspect activ al narațiunii (acțiuni și evenimente) și unul contemplativ (obiecte și personaje), pentru a indica faptul că, ca mod de reprezentare literară, descrierea nu se distinge clar de narațiune.

> „Dacă descrierea marchează o graniță a povestirii, este, fără îndoială, o graniță interioară" (p. 202).

În final, examinează perechea „narațiune"/„discurs", cu care o narațiune în care nimeni nu vorbește a fost separată în mod tradițional de o narațiune în care nimeni nu vorbește.

ca cititorul să fie conștient de cine vorbește, pentru a afirma că : diferențele nu se găsesc niciodată în stare pură:

> ...există aproape întotdeauna o anumită proporție a poveștii în discurs și o anumită doză a poveștii în discurs (p. 205).

Nu există obiectivitate pură (și cu atât mai puțin în contextul „ omului nou" la care face aluzie Genette), deoarece în toate articulațiile limbajului există o prezență a subiectivității care devine operantă în cursul lecturii:

> Discursul poate „povesti" fără a înceta să mai fie discurs, dar narațiunea nu poate „discurs" fără a ieși din sine (p. 206).

Singura dată când povestea și discursul au atins un echilibru a fost în romanul secolului al XIX-lea (de la Balzac la Tolstoi), nu înainte (unde au fost testate diverse moduri de reprezentare și discurs) și nici, bineînțeles, după, unde se pot întrezări chiar ecouri ale distrugerii însăși a vocilor narative:

> Totul se întâmplă aici ca și cum literatura și-ar fi epuizat sau depășit resursele modului său de reprezentare și ar fi vrut să se retragă în murmurul indefinit al propriului discurs (p. 208).

Cu aceste fundamente și ca și cum ar fi o pregătire pentru așa ceva, Genette va oferi una dintre cele mai lucide analize naratologice ale structuralismului, în care implică din nou cei doi termeni: *Discursul narativ** [19] al său , configurat ca un mijloc de a pătrunde în *recherche du temps perdu a lui Proust* , deși cu scopul de a articula o metodă de cunoaștere naratologică:

> Ceea ce propun aici este, în esență, o metodă de analiză: trebuie să recunosc că, căutând specificul, am găsit universalul și că, dorind să pun teoria în slujba criticii, pun critica în slujba teoriei (p. 68).

Pe această bază, se propune o nouă abordare bazată pe crearea a trei niveluri în procesul de comunicare narativă: a)

Mai precis: *Discours du récit: essai du méthode,* în *Figurile III,* pp. 65-282.

istorie, sensul sau conținutul, indiferent de intensitatea sa dramatică ,
b) *a) narațiunea,* semnificantul rostit sub forma discursului, deci textul narativ în sine, și c) *narațiunea,* actul narativ productiv, sau ansamblul situației reale sau fictive în care aceasta are loc. În acest fel, este depășită dihotomia dintre „istorie"/„discurs" care, de la Propp la Todorov, definise comportamentele narative [436]. Relațiile sunt evidente : istoria și narațiunea — afirmă Genette — există doar prin magia poveștii, deși, reciproc, povestea capătă conștiință de sine ca atare doar în măsura în care spune o poveste care îi conferă o dimensiune narativă.

El valorizează cele trei categorii ale lui Todorov pentru analiza discursului narativ — timpul, aspectul, starea de spirit — și își bazează concepția despre poveste ca formă verbală în sensul gramatical al termenului, un verb în continuă [expansiune] ; din această gramatică a verbului extrage cele **trei** linii pe care își bazează modelul de analiză: 1) *timpul* (precizează relațiile dintre „narațiune" și „poveste"), 2) *starea de spirit* (indică formele și gradele de „reprezentare" narativă) și 3) *vocea* (subliniază modul în care „ narațiunea este implicată în «poveste»).

Este potrivit, acum, chiar dacă doar pe scurt, să prezentăm câteva dintre contribuțiile acestei metodologii, urmând titlurile stabilite de Genette

—_ ----- 12.2.3.2.1. Ordinea narativă

Aici ridică problemele care decurg din dualitatea impusă de existența unui timp al istoriei (cel al dezvoltării argumentative) confruntat cu un altul al narațiunii (de natură instrumentală: este timpul în care sunt relatate acțiunile); din această tensiune apar discrepanțe continue , pe care Genette le clasifică în trei grupe: a) *prolepsis* (mecanism narativ care constă în relatarea sau evocarea în avans a unui eveniment ulterior), b)

(1. GENETTE, în *Nouveau discours du récit,* Paris: Seuil, 1993 (traducere: *Nouveau discours du récit,* Madrid; Cátedra, 1998), a subliniat, încă o dată, avantajele intrării în universul narativ din aceste trei perspective; vezi și comentariile lui JM [la] POZUELO YVANCOS, *op. cit.,* pp. 230-232. În cele din urmă , mi-am bazat modelul de analiză narativă (*limbaj literar,* op. cit., pp. 132-239) pe aceleași postulate, rezervând categoria de „narațiune" pentru a explica diversele funcții care pot fi atribuite figurii autorului.

Analepse (evocarea unui eveniment anterior punctului din poveste în care se află) și c) *anacronii* (discrepanțe care nu se supun celor două forme anterioare). Când tratează În *căutarea timpului pierdut, Genette* se concentrează în principal pe „analepsis" (deși indică faptul că este procedura esențială a narațiunii occidentale), făcând distincția între 1) analepsele externe (sfera lor de aplicare este externă celei a poveștii principale: rana lui Ulise care se referă la un episod anterior începerii Odiseei *),* 2) analepsele interne (capitolul 6 din *Madame Bovary),* 3) analepsele mixte (povestea soților Grieux din *Manon Lescaut).*

12.2.3.2.2. Durata narațiunii

După ce a analizat noțiunea de „timp narativ", Genette compară durata acestuia cu cea a povestirii pentru a explica o gradație continuă, de la viteza infinită (un segment zero al narațiunii corespunde oricărei durate a povestirii) până la lentoarea absolută (orice segment al discursului narativ corespunde unei durate zero a povestirii). Genette evidențiază patru posibilități:

Pauză: TR = n, TH = o. Consecință: TR °° > TH
Scenă: TR = TH
Rezumat: TR < TH
Elipsă: TR = 0, TH = n. Consecință: TR > 00 TH

În *A la recherche* nu există nici rezumate (o lungă perioadă de acțiune este rezumată în câteva paragrafe), nici pauze (vizibile în descrieri, de exemplu), ci doar elipse (și este important să se ia în considerare durata timpului omis, pentru a distinge între cel explicit și cel implicit) și scene (una dintre marile inovații proustiene: întrucât scena devine un pol magnetic pentru tot felul de informații și circumstanțe exterioare).

12.2.3.2.3. Frecvența

Când analizează relația dintre narațiune și istorie, Genette îmbrățișează problemele aspectului, deoarece un eveniment nu numai că are loc, ci

De asemenea, poate fi repetată (în ceea ce ar fi recurența aceluiași eveniment) și, în același timp, o afirmație narativă poate fi reprodusă o dată sau de mai multe ori într-un text. Gradarea posibilităților ar fi următoarea :

a) **1R/1H:** a spune o dată ce s-a întâmplat o dată
b) **nR/nH:** numără de n ori ce s-a întâmplat de n ori
c) **nR/iH:** a număra de n ori ce s-a întâmplat o dată
d) **iR/nH:** numără o singură dată ce s-a întâmplat de n ori

Primul și al doilea caz ar corespunde „narațiunii singulare" (cea mai comună formă de narațiune), al treilea „narațiunii repetitive" (frecventă în procesele epistolare) și al patrulea „narațiunii iterative" („În fiecare zi a săptămânii..."; obișnuit în descrieri).

12.2.3.2.4. Modul

Modul narativ oferă o variație a nivelurilor de povestire; se poate spune „mai mult sau mai puțin" ceea ce se spune și se poate spune „dintr-un punct de vedere sau altul". În acest fel, povestea poate oferi cititorului un număr mai mare sau mai mic de detalii și o poate face într-o manieră mai mult sau mai puțin directă, menținând astfel o „distanță" relativă față de ceea ce este relatat. De asemenea, poate regla informațiile prezentate în funcție de cunoștințele cititorului despre personajele implicate în poveste, ceea ce este cunoscut sub numele de „perspectivă" - posibil cel mai studiat aspect, deoarece necesită cunoașterea naratorului sau a punctului de vedere al cărui personaj ghidează acea perspectivă. Așa cum a indicat deja Todorov, ar exista trei posibilități în acest sens: a) naratorul știe mai multe decât personajul, b) naratorul știe același lucru ca și personajul și c) naratorul știe mai puțin decât personajul: Genette, cu aceste modalități, vorbește despre trei tipuri de povestiri: a) povestire nefocalizată, b) povestire cu focalizare internă (în care punctul de vedere selectat nu este niciodată abandonat) și c) povestire cu focalizare externă (cititorul nu va cunoaște niciodată motivațiile care ghidează comportamentul eroului).

------ 12.2.3.2.5. Vocea

Orice enunț poate fi descifrat doar atunci când se ia în considerare cine îl rostește și situația în care este rostit; de aici și relevanța **categoriei** de *voce* (aspect al acțiunii verbale, văzută în relațiile sale cu subiectul), care este dedicată determinării relației naratorului față de ceea ce spune; există două posibilități de bază: narațiunea neurodiegetică (naratorul este absent din poveste) și cea homodiegetică (naratorul este prezent ca personaj în poveste) sau autodiegetică (întrucât naratorul este eroul poveștii sale); aceste două niveluri sunt distribuite în două relații, extradiegetic și intradiegetic, conform următoarei scheme [437]:

Nivel Relaţie	Extradiegetic	Intradiegetic
leterodiegetic Homodiegetic	Homer (1) Gil Blas (3)	Șeherezada (2) Ulise (4)

Cazul (1) îl prezintă pe naratorul de gradul întâi spunând o poveste de la care este absent, cazul (2) naratorul de gradul întâi spunându- și propria poveste , cazul (3) naratorul de gradul doi spunând povești de la care este absent și cazul (4) naratorul de gradul doi spunându- și propria poveste.

După cum se poate înțelege, după această rapidă evaluare, «Discours fc récit» conținut în *Figurile III* constituie una dintre cele mai lucide interpretări naratologice , atât prin capacitatea sa de sinteză, cât și prin căile distincte pe care le deschide.

[437] Vezi în [JM] Pozuelo Yvancos, pp. 266-267, o aplicație la sistemul spaniol de termeni .

12.2.3.3. Analize literare extrinseci

Încă de la primele sale abordări ale fenomenului literar, Genette a deschis calea pentru studiul tuturor problemelor care înconjoară o operă odată ce a fost produsă; adică, legăturile pe care textele le pot menține între ele și, în același timp, modul în care o operă este informată de rețeaua de elemente semnificative și preliminare care o delimitează (prologuri, note, dedicații, titluri, subtitluri etc.). Aceste două întrebări vor fi dedicate în anii 1980 cu două monografii importante: *Palimpseste* și *Seuils.*

În *Palimpseste,* el construiește o viziune mai amplă asupra proceselor comunicative care afectează literatura; propune ca obiectul **poeticii** să nu fie textul în sine, ci „arhitextul" [454] sau, ceea ce este același lucru, „literaritatea literaturii", adică toate tipurile de discurs, modurile de enunțare și genurile literare de care depinde fiecare text singular. Pentru a studia acest tip de relație, Genette folosește termenul „transtextualitate" și schițează o clasificare în cinci categorii:

1) Intertextualitate (așa cum a subliniat-o J. Kristeva) *:*

> ...o relație de coprezență între două sau mai multe texte, adică, eidetic și frecvent, ca prezență efectivă a unui text în altul (p. 10).

Formele sale ar fi citarea, plagiatul (copiere nedeclarată, literală) și aluzia (sensul unei afirmații depinde de alta).

2) Paratextul *,* care implică o relație mai puțin explicită și mai distantă - întreținută de text cu acea serie de materiale pe care le va studia ulterior în *Seuils* — titlu, subtitlu, intertitluri, prefețe, epiloguri etc. — care pot fi esențiale pentru înțelegerea corectă a semnificațiilor operei (*Ulise,* când a apărut în tranșe, avea titluri care evocau *Odiseea* , pe care Joyce a eliminat-o ulterior, de exemplu).

3) Metatextualitatea sau „ *comentariul* " care leagă un text de altul fără a-l cita în mod explicit, așa cum se întâmplă în *Fenomenologia spiritului* a lui Hegel cu *Le Neveu du Rameau,* este, prin urmare, o relație critică.

Paris: Seuil, 1982 (traducere: *Palimpseste. Literatură de gradul al doilea,* Madrid. Taurus, 1989).

[4'5] Paris: Seuil, 1987.

[4.4] Și merită să ne amintim că a dedicat o scurtă carte genurilor literare în care subliniază această proprietate: *Introduction à l'architexte,* Paris: Seuil, 1979.

4) Hipertextualitatea (care este subiectul *cărții*):

> Prin aceasta mă refer la orice relație care leagă un text B (pe care îl voi numi *hipertext)* de un text anterior A (pe care îl voi numi *ipotext).* în care este altoit într-un mod care nu este cel al comentariului (p. 14).

Este, așadar, o formă de derivare de ordin descriptiv sau intelectual, care implică un anumit grad de transformare; astfel, *Eneida* și *Ulise* Sunt, în grade diferite , două hipertexte ale aceluiași hipotext *: Odiseea* [455] .

5) Arhitextualitate *,* care, în sine, este o relație tăcută, fixată în mențiuni paratextuale (titluri sau subtitluri) ce îndeplinesc funcții taxonomice , prin care textul face trimitere la informații despre calitățile sale generice (un aspect important pentru a aborda studiul curentelor care duc la opere neclasificabile: *Divina Comedie,* De exemplu).

12.2.3.4. Analiza ficțiunii

Într-una dintre ultimele sale lucrări, *Ficțiune și dicție* [456] *,* Genette face o recapitulare a principalelor probleme cărora și-a dedicat atenția critică : regimurilor, criteriilor și modurilor literarității, cu scopul de a specifica în ce condiții un text, fie **ca atare ,** fie deja scris, poate fi perceput ca o „operă literară”:

> ...sau, într-un sens mai larg, ca un *obiect* (verbal) *cu funcție estetică,* un gen ale cărui *opere* constituie o specie particulară, definită, printre altele , prin caracterul intențional (și percepută ca atare) al funcției (p. 7).

Jakobson, încă o dată, informează cercetările criticilor **muraliști** . Genette propune să vorbim despre două regimuri de literaritate: 1) *constitutiv (* care ar fi garantat de un complex de intenții, intervenții generice și tradiții de tot felul) și 2) *condiționat* (care răspunde unei aprecieri estetice subiective, întotdeauna a cititorului).

la începutul studiului său: „Numesc hipertext, așadar, orice text derivat dintr-un text anterior prin simplă transformare (vom spune de acum înainte *transformare fără alte introduceri*) sau prin transformare indirectă, vom spune *imitație”,* p. 17.

Paris: Seuil, 1991 (traducere: Barcelona: Lumen, 1993).

trebuie luată în considerare și categoria *criteriului* . Acest diagnostic al literarității se bazează pe: a) tematică *(* referitoare la conținutul textului) și b) *rematică* (formală, referitoare la tipul de discurs).

Din conexiunea acestor categorii reiese un cadru care definește două moduri de literaritate. „Criteriul tematic" conduce la modul de *ficționalitate* (însăși atitudinea de lectură este cea care permite perceperea acestei distanțe față de lumea reală), iar „criteriul rematic" determină două moduri de literaritate prin *dicție:* a) poezia (trăsăturile sale formale asigură această recunoaștere) și b) proza non-ficțională (care poate fi percepută ca literară doar condiționat, adică prin dorința unui text care se referă la aceste modele). Prin urmare, dicția afectează chestiunile de stil.

De asemenea, în această lucrare, el se concentrează din nou asupra problemelor narative ale narațiunilor non-ficționale (cum ar fi istoria, autobiografia, reportajul și jurnalele personale), aplicând metodologia *Figurilor III:* aspecte temporale, distanță, punct de vedere, „voce" narativă, arătând că există o serie de schimburi între literatură și aceste „forme asociate" care necesită o anumită prudență în ceea ce privește distincția între ficțiune și non- ficțiune:

> Dacă examinăm practicile concrete, trebuie să recunoaștem că nu există nici ficțiune pură , nici istorie atât de riguroasă, încât să se abțină de la orice „creare de intrigi" și de la orice procedeu romanesc, că cele două regimuri nu sunt , prin urmare, atât de îndepărtate unul de celălalt și nici, fiecare în parte, atât de omogene pe cât s-ar putea presupune de la distanță (p. 75).

Pe scurt, între 1965 și 1995, G. Genette se remarcă prin capacitatea sa de sinteză și pentru aprecierea pozițiilor critice anterioare: cea mai bună demonstrație a acestei recurențe la abordări inițiale este oferită de deja menționata sa *lucrare Noul discurs al narațiunii* [4i7] , cu care recuperează modelul naratologic pe care l-a alcătuit în 1972, în *Figurile III,* nu pentru a -l completa, ci pentru a răspunde la diverse recenzii scrise la acea vreme pentru a evidenția noutățile cu care Genette a conceput acel discurs narativ; mulți dintre acești comentatori (M. Bal, G. Prince, F. Jost, D. Cohn, S. Rimmon Kenan, WC Booth) au propus ulterior scheme care au pornit de la propunerile din *Figurile—,* consideră Genette

[457] Vezi nota 450.

A fost surprins de această împrejurare, cu atât mai mult când metodologia sa fusese concepută pentru a aborda ciclul romanesc al lui Proust, ceea ce l-a făcut să pună un accent mai mare pe definirea aspectelor timpului narativ și să acorde atenție acelor resurse de „modalizare" care îi permiteau să exploreze conștiința protagonistului său (fie că era vorba de monologul interior sau de discursul indirect liber).

Nu ratează ocazia de a comenta mișcările din analiza literară care i-au urmat, remarcând incapacitatea multora dintre ele (cazul deconstrucției: vezi, mai târziu, capitolul XIX) de a construi măcar o formă de lectură [care] să garanteze o anumită iluminare textuală . Poate, crede el, din acest motiv, metodologia pe care a schițat-o în 1972 pentru a analiza o operă a promovat acea reînnoire eficientă și riguroasă a studiilor naratologice; totuși, avertizează asupra riscului de a construi mecanisme excesiv de complexe sau de a te încurca în metalimaje obscure care, în loc să clarifice, împiedică un discernământ care, în cele din urmă, nu poate funcționa ca și cum ar fi o știință exactă și care necesită modificarea noțiunilor fundamentale și tradiționale legate de fenomenul literar.

> Nu aș mai opune „scrisul" „lizibilului" așa cum modernul clasicului sau heterodoxul canonicului, ci mai degrabă virtualul realului, ceva posibil care nu a fost încă produs și a cărui operă teoretică are puterea de a-i indica locul (faimoasa cutie goală) și caracterul. „Scrisul " nu este doar ceva *deja scris,* într-o rescriere la care lectura participă și contribuie prin lectura sa. Este, de asemenea, ceva *fără precedent,* un lucru nescris a cărui virtualitate este descoperită și desemnată, printre alte discipline și datorită naturii generale a studiului său, de către poetică, care ne invită să-l facem real (p. 108).

[1] [s] „Critica deconstructivistă – acel produs tipic american derivat dintr-o anumită interpretare a gândirii derridiene – îi ține vizibil treji noaptea pe cei care o văd ca pe o amenințare la adresa distrugerii criticii și a literaturii. Prin contagiune, toată critica europeană postbelică, fie ea de inspirație marxistă, freudiană sau structuralistă, este privită cu suspiciune, ca sofism și nihilism."

mo», p. 104.

Stilistică și poetică generativă

Așa cum s-a menționat deja (§ 11.4), Congresul de la Bloomington din 1958 a fost dominat de influența propunerilor gramaticale ale lui Chomsky [459], care au fost discutate și au devenit baza unui model generativ-transformațional ce avea să constituie una dintre cele mai radicale transformări din domeniul teoriei lingvistice. Deși inițial Noam Chomsky nu era preocupat de problemele legate de limbajul literar, întrucât scopul său principal era acela de a defini regulile care ar explica procedurile propoziționale ale limbajului comun sau standard, nu este mai puțin adevărat că Congresul din 1958 s-a concentrat asupra limbajului literar și că, pe parcursul acestuia, R. Jakobson a articulat schema funcției poetice, în care unele dintre mecanismele transformative ale gramaticii generative ar fi recognoscibile (recurențele paradigmelor și sintagmelor manifestă unele dintre aceste posibilități). Punctul de legătură este logic, întrucât R. Jakobson lucrează în Statele Unite.

[459] N. CHOMSKY, *Structuri sintactice* {1957], Mexic: Siglo XXI, 1974; vezi M. ASENSI, «4. Generativism: Noam Chomsky», din capitolul 5 al lucrării sale *Istoria teoriei literare. Volumul II,* op. cit., pp. 271-276.

doi și acolo stabilește contactul cu C. Lévi-Strauss. Într-un anumit fel, crearea , în Franța, a teoriei funcției poetice va duce la stabilirea unora dintre fundamentele esențiale ale structuralismului, bazate pe principiile esențiale ale generativismului, combinate cu alte modele lingvistice (în același mod în care Bloomfield susține conceptele lui Chomsky în Europa, Hjelmslev va proceda la transformarea dihotomiilor fundamentale ale lui Saussure). În Franța, R. Barthes a fost cel care a îmbrățișat pentru prima dată unele dintre ideile generative , așa cum arată clar în *Critique et vérité* din 1966, când indică faptul că știința literaturii trebuie să țină cont de variațiile de sens generate și generabile de opere, ceea ce presupune reconversia propunerii lui Chomsky într-o gramatică capabilă să genereze toate propozițiile gramaticale ale unei limbi date .

Totuși, cea mai imediată consecință pentru studiile literare ale modelelor generative a fost ruptura însăși metodologiei pe care se bazau astfel de cercetări. Într-un anumit fel, teoriile despre limbajul literar s-au bazat pe determinarea literarității , ca categorie esențială ce permitea distingerea limbajului literar de ceea ce nu este ; pe de altă parte, din 1957 încoace - și Jakobs va contribui la aceasta - obiectul de studiu al poeticii se va concentra pe analiza acelui limbaj literar încadrat într-un model de comunicare specific, în care nu doar polii modelului vor fi operativi (punct de vedere tradițional al criticii), chiar în ciuda structuralismului receptorului (vezi, mai târziu, capitolul xv), ci restul elementelor leagă opera creată de un întreg sistem cultural și social cu adevărat coeziv (așa cum se vede în capitolul ix) și care va ajunge să formeze linii particulare de analiză, cunoscute sub numele de Pragmatică literară (capitolul xiv), unde procedurile concrete ale limbajului literar nu sunt la fel de importante ca funcția textului literar în sine.

460 În ciuda traducerii târzii a CELEI DE-A DOUA CĂRȚI A LUI CHOMSKY: *Aspecte* J *théorie syntaxique* {1965], Paris: Seuil, 1971 (traducere în spaniolă: Mac Aguilar, 1970).

461 „...știința literaturii (...) nu va *da,* nici măcar *nu va găsi din nou* nin! simț, ci va descoperi conform cărei logici sunt generate simțurile într-un mod care poate fi *acceptat* de logica simbolică a oamenilor în *Critică și adevăr,* op. cit., p. 65.

462 explică JM POZUELO YVANCOS: «Explicit sau implicit este vorba despre publicitate» „Cred că obiectul Poeticii a fost studiul procedeelor lingvistice care au dat specificitate limbii literare în raport cu alte modalități de exprimare artistică și lingvistică", *op. cit.,* p. 62.

După cum se poate observa, anii 1960 constituie o răscruce excepțională , deoarece nu numai că vor ieși la iveală tendințe critice separate de timp (Formalismul rus), dar se vor intersecta și alte abordări metodologice (stilistica, diversele ramuri ale structuralismului, formulările sociologice ale fenomenului literar) într -un proces care va modifica radical studiile dedicate limbajului literar. Teoria generativă va constitui unul dintre pilonii de bază ai acestei reînnoiri continue pe care o experimentează critica literară.

ï* 13.i. Gramatică generativă și limba literară

S-a subliniat deja că Chomsky a avut puțin interes pentru problemele ridicate de limbajul literar și că, de fapt, modelele generative exclud „propozițiile literare" ca fiind negramatice ' deoarece scopul lor era de a construi o gramatică centrată pe limba standard, indicând lanțurile de elemente de bază permise într-o limbă, conform unui sistem de reguli gramaticale care oferă o descriere structurală a lanțului fonic, pe diferitele sale niveluri, pentru a ști dacă acea propoziție este gramaticală sau nu. Reamintim că acesta este un model deductiv și că nu analizează faptele, ci mai degrabă determină un set de reguli „ generative" care cuprind sintaxa, semantica interpretativă și fonologia. 7: Având în vedere acest lucru, în principiu, nu are nicio legătură cu limbajul literar, deoarece gramatica generativă nu produce propoziții, materiale lingvistice; Dimpotrivă, descrie formarea lanțurilor abstracte, într-un proces de conectare cu teoria algebrică care provine de la începuturile domeniului teoriei computerelor. Acum, în distincția pe care Chomsky o face între „competență lingvistică" (o noțiune echivalentă cu un sistem, un mod teoretic) și „performanță" (producție concretă și limitată din partea vorbitorului) se poate întrezări posibilitatea de a cuprinde crearea de propoziții, imprevizibile din punct de vedere gramatical, dar posibile dintr-o perspectivă diferită

■ M. ASENSI: «Este clar că luarea în considerare a unui vorbitor-ascultător ideal se clatină atunci când intră în scenă poetul , care trebuie eliminat din lingvistica generativă ideală dacă aceasta urmează să se desfășoare conform scopurilor sale », *op. cit.,* p. 278.

Menționarea expresivă a emițătorului, care, într-un fel sau altul, trebuie, de asemenea, inclusă în aceste teorii. În mod similar, este util să ne amintim că o gramatică generativă nu este interesată de descrierea comportamentului lingvistic , ci mai degrabă a gradelor de cunoaștere a limbii pe care le posedă un vorbitor sau un subiect ideal , ceea ce nu ar fi altceva decât o actualizare a stilisticii descriptive în care credea Charles Bally (§ 5.2).

modelele generativ- transformative , a existat o provocare pentru teoreticienii literaturii, care a fost acceptată: o gramatică nu ar trebui să se mulțumească doar cu descrierea structurii profunde pe care se bazează propozițiile, ci ar trebui să analizeze structura sa [superficială ; pentru] Chomsky vor exista două structuri ale unui Ctírrente [41'1] .

Totuși, generativismul formulează o serie de concepte care pot cuprinde problemele manifestate de limba literară ; așa este cazul noțiunii de grade de gramaticalitate (adică coincidența dintre sintagmele generate și regularitățile **gramaticale sau sintactice** ale unei limbi) care, ca grad abstract, se opune noțiunii de acceptabilitate, plan care corespunde nivelului de performanță; tocmai , unele mecanisme ale expresivității lingvistice pot fi explicate din determinarea gradelor de gramaticalitate; de exemplu, toate „abaterile" care pot consta în transgresarea unei categorii lexicale, în încălcarea unei subcategorizări stricte (într-un anumit context sintactic) sau a unei caracteristici de selecție; s-ar intra astfel pe un teritoriu în care logica și sintaxa ar împărtăși proceduri de analiză [405.] Unele dintre aceste sintagme ar poseda o calitate poetică incontestabilă, care poate fi foarte bine susținută de afirmația lui Chomsky conform căreia o gramatică ce generează direct limba compusă din sintagme deviante generează și derivat restul secvenței: - inclusiv cele referitoare la sintagme deviante[460] [461] [462].

[460] Note [JM] PAZ GAGO: „Gramatica generativă ar fi mult mai potrivită X"
„să abordeze atât fenomenele direct perceptibile din structura superficială, cât și aspectele structurii profunde, care nu sunt direct observabile, în care ar rezida relevanța stilistică", *Stilistică,* cit ., p. 91.

[461] Însuși CHOMSKY , în capitolul 4 din lucrarea sa *„Aspects",* a propus aceste trei tipuri de dezvoltare navigare; vezi *op. cit.,* pp. 173-181, unde recunoaște că „este dificil să se depășească simpla aranjare taxonomică a datelor; rămâne o întrebare deschisă dacă aceste limitări sunt intrinseci sau dacă o analiză mai profundă poate dezvălui unele dintre aceste dificultăți", p. 181.

[400] *Ibidem,* p. 210, nr. 2.

Totuși, pe acest plan teoretic, diverșii cercetători ai limbajului literar, din implicații generative, vor ajunge să formeze modele exclusive ale acelui limbaj literar (așa cum a propus Samuel R. Levin: § 7.1.2).

13.2. Stilistică generativă

Conceptele esențiale ale gramaticii generativ-transformaționale , care nu au fost încă destinate să explice și să prezică fenomenele expresivității literare, au fost utilizate, fie în totalitate, fie parțial, pentru a propune abordări ale limbajului literar. La același Congres Johnston (1958), au fost prezentate lucrări care au încercat să aproximeze modelele propuse în 1957 de Chomsky cu resursele care determină literaritatea unei limbi.

^^^^13.2.1. Bloomington Communications

În acest sens, Sol Saporta [4] ” [7] indică o direcție care va fi urmată ulterior de alți teoreticieni: limbajul poetic este, înainte de toate, un limbaj în care viziunea artistică predomină asupra dimensiunii lingvistice, prin urmare, nu poate fi niciodată tratat cu aceleași proceduri care sunt aplicate

- *B* limbaj standard; el este primul care recurge la conceptul chomskyan **de „** grade de gramaticalitate” pentru a sublinia că limbajul poeziei ar corespunde celui mai scăzut nivel dintre toate secvențele gramaticale; căci

Pe de altă parte, el recomandă extinderea unor reguli gramaticale la sintagme considerate negramatice; în acest fel, „abaterile poetice ” sunt explicate ca eliminări ale restricțiilor gramaticii standard și permit stabilirea unei noi baze de gramaticalitate.

- Este posibil să se expliciteze concepte precum ritmul, rima sau forma strofică, de exemplu. Ar exista astfel „abateri pozitive” (figure sau

■tarsuri care reprezintă adăugiri sau caracteristici suplimentare: aliterație

■ Aplicația lingvisticii la studiul limbajului poetic» [1960], *în Stilul limbajului,* ed. de Thomas A. SEBEOK, Madrid: Cátedra, 1974, pp. 39-61.

sau rima) și „abateri negative” (cele care reprezintă agresiuni sau atacuri la adresa regulilor formulate de gramatică). În mod evident, în această investigație , există o confruntare între ceea ce este limbaj comun și elementele care ar trebui să caracterizeze limbajul literar, așa cum subliniază într-una dintre concluziile sale :

> Stilistica depinde, într-un fel, de lingvistică, întrucât nu poate fi definită clar fără referire la gramatică: în timp ce obiectivul analizei gramaticale este în esență prescriptiv, obiectivul analizei stilistice este fundamental clasificator (p. 60).

CF Voegelin[463] [464]De asemenea, el a recomandat necesitatea unei gramatici care să țină cont nu doar de ceea ce el numește „expresii casual” ale unei limbi (standard, desigur), ci care să permită includerea „expresiilor non-casuale” (unde cele literare ar avea locul lor). O altă direcție a fost aceea, poate mai solitară, deoarece intenționa să valorizeze o gramatică unificată pentru toate structurile lingvistice. Aceasta este cea urmată de Samuel R. Levin, care, în același an cu publicarea lucrării sale *„Strategii lingvistice în poezie”,* [1962] {§ 7.1.2}, a dedicat o lucrare proiectării structurii acelei gramaticalități comune , concentrându-se pe limitele gramaticii generative de a genera sintagme sau reguli care produc frazeologia caracteristică limbajului literar. El merge până la a sugera că, dacă gramatica narativă nu explică anumite sintagme, este fie pentru că are nevoie de acele reguli comune, fie pentru că trebuie să modifice unele dintre cele deja stabilite.

13.2.2. Richard Ohmann

Acest critic este responsabil pentru unul dintre cele mai complexe studii în domeniul utilizării procedurilor gramaticii generative — în special, a noțiunii de „transformare” — pentru studierea stilului literar.

R. Ohmann, în lucrarea sa din 1964, „Gramatici generative și conceptul de

[463] „Expresii casual și non-casuale într-o structură unificată” | în *Language Style,* op. cit., pp. 63-83.

[464] „Poezie și gramaticalitate” {1962], adunate în *Proceedings of the Ninth Congresul Național de Lingvistică,* Haga: Mouton, 1964, pp. 308-314.

stil literar” [465], caracterizează stilul ca un mod de exprimare

[465] În *Word,* 20 (1964), 423-439.

„Aceasta este o abordare specifică, consecventă, comparabilă cu alte modalități posibile de manifestare a acelui stil. Această concepție a stilului ca utilizare caracteristică a limbajului este importantă deoarece ne permite să configuro un sistem capabil să explice acea utilizare specifică. În acest scop, el indică faptul că stilul nu este altceva decât un mod de a scrie, care necesită o receptare specifică, fie din partea cititorului, fie a autorului, bazată pe intuiția stilistică; adică nu este necesar să cunoaștem un set dat de reguli pentru a putea percepe literaritatea unui text specific; acesta este motivul pentru care metodologiile **analitice se înmulțesc la nesfârșit, ceea ce nu s-ar întâmpla dacă** s-ar stabili o bază adecvată de teorie lingvistică și semantică. Ohmann consideră că gramatica generativă permite , pentru prima dată, descrierea stilului pe baza căruia se definește acea «temă» și, pentru aceasta, va folosi regulile transformative - obligatorii și opționale - ale modelelor chomskyene de analiză; el dorește, în acest **fel,** să clarifice teoria stilistică și, mai presus de toate, să realizeze o formă de NAȘTERE ANALITICĂ ."

În cercetarea sa vor fi propuse trei perspective: 1) să demonstreze că multe dintre transformările lingvistice sunt opționale, 2) să verifice cum se efectuează o transformare asupra unuia sau mai multor șiruri de caractere , 3) să utilizeze mecanisme generativ-transformaționale pentru a genera propoziții compuse și să descopere relațiile pe care acestea le au cu propozițiile simple .

Un anumit stil poate fi explicat, așadar, prin construirea a ceea ce el numește „propoziții nucleare", prin abstractizarea propozițiilor **din** textul analizat și apoi, pe această bază, **prin generarea** de propoziții nenucleare, care ar fi propoziții alternative față de propozițiile originale. După cum se poate observa, Ohmann concepe **stilul ca pe o modalitate caracteristică de utilizare a** aparatului **transformațional** al unei limbi; prin urmare, atunci când vorbește despre conținut, se referă la **„ conținutul cognitiv " ,** care nu este modificat de transformări **.**

În 1966, în „Literatura ca propoziție" [471] , el deschide o nouă direcție în analiza acestor probleme, subliniind că nu ar trebui urmărită „inteligibilitatea" propozițiilor literare , ci mai degrabă ar trebui determinată în ce mod aceste propoziții literare pot fi relevante pentru studiul literaturii . Ohmann stabilește că dimensiunea propoziției este singura

În *Schimbare. La critique générative,* 16-17, Paris: Seghers/Lafont, 1973, pp. 101-113 (tradusă ca „Littérature phrastique").

264 la care teoreticianul are efectiv acces pentru a cunoaște o structură gramaticală ce îi permite să acceseze sensul și înțelegerea textului. Prin urmare, progresele gramaticii generative - delimitarea acesteia a structurii profunde și a structurii superficiale: conținut și formă - ar trebui utilizate în studiul propoziției pentru a aborda domeniul expresivității literare , caracterizat de conceptul de deviere (vizibil, mai ales, în structura profundă). Această bază este cea care atrage atenția receptorului și care îi orientează capacitatea de percepție literară, deoarece acționează asupra cunoștințelor sale despre limba standard. 41 La urma urmei, crede Ohmann, scriitorul nu abandonează acea limbă, chiar dacă folosește unele dintre modelele sale gramaticale. Are loc aici o conversie de la descrierea formală a stilurilor la o interpretare critică și seculară. Această perspectivă îl va determina pe Ohmann, în lucrările ulterioare din 1972 , să se intereseze de teoria actelor de vorbire a lui Austin și Searle (§ 14.2) pentru a încerca să definească literatura despre astfel de presupoziții (vezi, în special, § 14.2.3).

13.2.3. James P. Thorne

O altă este evaluarea cu care J.P. Thorne concepe fenomenul stilului ; dacă Ohmann credea că, atunci când creează o secvență stilistică, autorul poate alege dintre diferitele posibilități oferite de o limbă, Thorne se aventurează cu posibilitatea ca stilul să fie un „diale:?" diferit de limba standard [466], întrucât un număr bun de sintagme poetice sunt străine unei descriere gramaticale, ajustate la „modelele" acelei limbi comune. Acesta este paradoxul de la care pornește investigația sa: în general , poeziile sunt alcătuite din propoziții care nu rezistă unei analize lingvistice minime, dar aceste propoziții posedă o coerență care nu este exclusivă textului respectiv, ci ar putea fi verificată într-o altă serie de construcții poetice; prin urmare, dacă toate sintagmele poetice...

[466] Lucrarea fundamentală care conține postulatele sale este «Stylistics and Generaci Grammar», în *Journal of Linguistics,* i (1965), 49-59, concepte extinse și «Poetry, Stylistics and Imaginary Grammars», în *Journal of Linguistics;* (1969), 147-150; versiunea în spaniolă: «Gramática generativa *y* análisis est..-*»- co», în *Nuevos horizontes de la linguistica,* ed. de J. LYONS, Madrid: Ali. 1 1975, pp. 195-208.

Ele se referă la un prototip similar al deviației [473], deși nu sunt corecte în limbajul comun, sunt corecte în contextul poemului. Pe scurt, stilistica trebuie să ia în considerare și alte aspecte sintactice , să descopere limitele gramaticalității sale și să-și determine legile care îi permit să descrie acele sintagme care sunt „incorecte" conform gramaticii standard .

Thorne avansează chiar și unele dintre fundamentele pentru construirea acestei gramatici a limbajului poetic, care vor fi necesare pentru a explica instrucțiunile formale ale fiecărei poezii. Cu toate acestea, el indică faptul că atât această gramatică restrânsă a limbajului literar, cât și cea a limbajului comun trebuie să se refere la aceleași principii teoretice, astfel încât criteriile și ... rezultatele analizelor sunt partajate.

Metoda este progresivă. Thorne începe cu analiza unui anumit text și, odată ce a conturat legile gramaticalității poetice care îl guvernează , verifică dacă aceste fraze, chiar și în limitele corectitudinii lor, pot fi resimțite ca aparținând limbii comune pe care pictorul a folosit-o pentru crearea sa. Aceasta deoarece Thorne consideră că diferența dintre limba standard și dialectul său poetic constă în structura profundă; Thorne observă că acest lucru se întâmplă doar în cazul POEZIILOR BUNE , deoarece metoda sa împinge gradele de calitate poetică la limită, mergând până la a afirma că o poezie proastă poate fi recunoscută deoarece diferențele LINGVISTICE pe care le prezintă față de limba comună sunt ușor perceptibile în structura superficială.

Prin urmare, una dintre cele mai singulare opinii ale lui Thorne identifică citirea unei poezii cu învățarea unei limbi; în ambele cazuri , trebuie să se dezvolte capacitatea de a avea intuiții despre structura acesteia ; prin urmare , el poate afirma că gramatica particulară a acelei limbi este singurul cadru în care astfel de intuiții pot fi verificate.

În cele din urmă, dacă există o gramatică independentă[474] care susține o anumită limbă, aceasta se datorează faptului că poezia determină un mod diferit de a vedea realitatea.

[4-3] Și este important de menționat acest lucru, așa cum au făcut-o și T. ALBALADEJO MAYOR și F. CHICO RICO : «Propunerile generativ-transformaționale despre stil implică reactivarea noțiunii de «deviere» ca bază a specificității literare», *op. cit.,* p. 231.

[*' 4] „Nu este vorba despre o «gramatică a poeziei», așa cum propune Levin, ci despre studiul codului generativ al limbajului unui autor pentru a-l compara cu codul general", după cum clarifică [JM1] POZUELO YVANCOS, *ob. cit.,* p. 33.

I3.2.4. William O. Hendricks

Merită să reamintim în acest moment precauția critică cu care William Q. Hendricks[475] [476]El a avertizat asupra limitelor acestui „dialectalism stilistic". Pe de o parte, a subliniat eroarea de a considera o poezie ca parte a unui dialect al unei limbi standard, deoarece acest lucru ar produce o reducere inevitabilă a valorilor literare ale unui text, care ar fi condiționată la extrem de apartenența sa la anumite categorii metodologice. Pe de altă parte, Hendricks indică faptul că dispersia - ar exista tot atâtea „dialecte" câte poezii - ar fi consecința finală a acestui tip de analiză .

13.3. Poetica generativă

În aplicarea metodologiilor generative la studiul *limbajului literar, se desfășoară diferite faze, fiecare presupunându-se* pe cealaltă. După cum s-a văzut, există un moment inițial în care teoreticienii sunt preocupați de explorarea posibilităților de includere a limbajului literar în cadrul modelelor lingvistice descrise de Chomsky; astfel, provocarea constă în evaluarea posibilităților de construire a unei gramatici literare , în verificarea existenței anumitor mecanisme sau a unor grade particulare de gramaticalitate, care, în mare măsură, ar fi echivalente cu „abaterile" deja discutate de stilistică; prin urmare, unii dintre acești autori - precum S. Levin: § 7.1.2 sau J. Cohen: § 7.2.1 - studiați în celălalt capitol ar fi putut fi incluși și aici, întrucât sunt supuși aceleiași reînnoiri metodologice . Ar exista însă o a doua etapă în acest proces, care ar duce la studierea nu atât a fenomenelor gramaticale ale unei limbi date , cât mai degrabă a resurselor de competență literară ce se manifestă în

[475] Calea este deja arătată în „Despre noțiunea «dincolo de rugăciune»" *Semiologia discursului literar (O critică științifică a artei verbale)* [1. Madrid: Cátedra, 1976, p. 25-64.

[476] Vezi „Trei modele pentru descrierea poeziei" [1969] în *Posibilitatea Limitele analizei structurale,* ed. dej. VIDAL BENEYTO, Madrid: Ed. Nacic 1981, pp. 201-232; la final, încearcă o soluție de compromis: „O posibilă alternativă la sistemul de evaluare al lui Riffaterre pentru analiza operelor literare ar fi utilizarea interpretărilor date de criticii literari " , p. 224, ceea ce ar echivala cu crearea figurii „arhicriticului".

crearea unui text. Teoria literară, prin aceasta, reproduce aceeași evoluție pe care o parcurge lingvistica generativă, care ajunge să fie atrasă spre dezvoltarea pragmaticii, în momentul în care intră în joc factorii implicați în procesul de comunicare (ceea ce ar duce, încă o dată, la valorizarea intervenției lui R. Jakobson la Congresul de la Bloomington). În orice caz, analiza limbajului literar cedează locul evaluării textului literar, M. Bierwisch și, mai ales, Teun A. van Dijk [477], unul dintre arhitecții așa-numitei „lingvistici a textului" (vezi, mai târziu, § 14.1.1), fiind susținători ai acestei noi linii de teorii generative, dar care, datorită considerațiilor metodologice, este legată de problemele din care se dezvoltă postulatele sale esențiale.

acesta. Ï3-3- [1] - M. Bierwisch

Opera fundamentală a lui Bierwisch se învârte în jurul problemelor legate de analiza semantică a constituenților textului [478]; pentru Bierwisch, în corespondență clară cu unele dintre ideile lui Chomsky din 1965, trăsăturile semantice trebuie valorizate ca o expresie a diferențierilor mediului pe care individul le poate surprinde din constituția sa perceptivă; prin urmare, trăsăturile semantice nu se schimbă de la o limbă la alta, ci sunt elemente ale capacității generale a vorbirii umane; prin urmare, ele nu sunt învățate, ci sunt trezite sau eliberate prin experiența înnăscută a însăși dezvoltării limbajului; prin urmare, pentru Bierwisch, trăsăturile semantice apar ordonate ierarhic conform principiilor subordonării.

Având aceste fundamente, Bierwisch întreprinde o analiză originală a competenței literare [479], înțeleasă ca capacitatea de a genera structuri

[477] Recenzia acestor doi autori oferită de VM AGUIAR ESTE FUNDAMENTALĂ. SILVA, *Competență lingvistică și competență literară (Despre posibilitatea unei poetici generative)* [1977], Madrid: Gredos, 1980.

[478] Astfel, studii precum «Strukturalismus. Geschichte, Probleme und Methods", *Kurbusch 5,* ed. HM ENZENSBERGER, Frankfurt, 1966, pp. 77-152, o «On classifying semantic features», în Semantics , ed. DD STEINBERG și L. JACOBOVITZ, CAMBRIDGE : CUP, 1971, pp. 410-436 . Barcelona: Tusquets, 1985.

[479] Deja ridicată la o dată foarte timpurie: „Poetică și lingvistică" (1965), în *Stil lingvistic și literar,* ed. de DC FREEMAN, New York: Rinehart și Winston, 1970, pp. 96-115.

calități poetice și, în același timp, ca o aptitudine de a înțelege și asuma efectele acestor construcții literare. Prin urmare, Bierwisch ignoră studiile cu care alți teoreticieni generativi au înconjurat problema stilului, pe care nu o reduce doar la considerații de deviere; el susține că trebuie să vorbim despre o competență poetică, constituită dintr-un sistem propriu, care permite determinarea unor criterii de regularitate poetică, cu care să se abordeze o scară a poeticității, aplicabilă oricăror descrieri textuale. Contrar a ceea ce se întâmplă cu calitățile semantice , acest sistem de recunoaștere trebuie dobândit metodic, adică nu este o calitate înnăscută, ci este legat de o serie de condiții sociologice și istorice care pot interveni ca factori în însăși construcția textuală.

Bierwisch nu clarifică natura constituenților sistemului poetic și solicită o serie de studii pentru a specifica natura acestor factori (de exemplu, modul în care funcționează procedurile descriptive ale gramaticii generativ-transformaționale). Ceea ce recunoaște este că multe dintre aceste elemente vor fi de natură extralingvistică și foarte dificil de inclus într-un singur model explicativ (și dă exemplul ritmului poetic). Poate cel mai important aspect al acestei abordări este evaluarea „competenței poetice" ca un tip de abilitate ce poate fi determinată atât prin proceduri contextuale, cât și prin mecanisme inerente textelor literare.

13.3.2. Teun A. van Dijk

Opera olandezului van Dijk descrie procesul de exploatare de către Ut , în 1971 și 1972, a unora dintre componentele generativ-transformaționale [480]pentru stabilirea presupozițiilor lingvisticii textuale, deja în anii 1980. [481]Și această călătorie este într-adevăr...

[480] Vezi, așadar, „Câteva probleme ale poeticii generative", *în Poetics,* 2:1 (1971), 5-35

două cărți fundamentale din această perioadă: *Some Aspects of Text Grammars. A Stun Theoretical Linguistics and Poetics,* Haga: Mouton, 1972, și *Per una pam generativa* [1972], Bologna: Il Mulino, 1976.

[481] Cu accentul central pus pe *Text și Context. Semantica și Pragmatica Discursului* [IQ-

Madrid: Cátedra, 1980, care este proiectată asupra a două lucrări fundamentale

•se trece la cea realizată de Bierwisch, întrucât este vorba de înlocuirea studiului unei competențe lingvistice cu analiza unei competențe textuale.

Cartea din 1972, de fapt, propune o teorie generativă a textului poetic; în acest scop, face distincție între „macrostructura textuală" (care este echivalentă cu structura textuală profundă) și „microstructura textuală" (sau, cu alte cuvinte, structura textuală de suprafață, unde s-ar percepe un nivel de structură propozițională profundă și un altul de structură propozițională de suprafață). Aceștia sunt pașii care vor transforma poetica generativă într-una textuală, mai circumscrisă problemelor fundamentale ridicate de pragmatică. Ca și în cazul lui Bierwiskh, domeniul său de activitate va fi cel al semanticii generative, deși cu relații legate de descrierea textuală; prin urmare, el definește „competența literară" ca fiind capacitatea umană de a genera și „descifra" texte literare. Diferența față de semanticianul german este că van Dijk leagă noțiunea de competență de cea de acceptare.

■ ...d, să afirme că doar acele texte pe care o „ cultură serioasă" le poate admite ca atare sunt literare; competența nu depinde de...

nu doar indivizii dețin aceste informații, ci fixarea lor este rezultatul unor abordări pragmatice și mecanisme contextuale. Într-un fel, s-ar putea argumenta că, pe de o parte, există aspecte textuale (care ar afecta, de exemplu, seria formală a textelor) și, pe de altă parte, considerațiile pragmatice care ne permit să înțelegem funcționarea acestor texte în cadrul unui...

■ „- al comunicării mai ample [482.] Un text pentru van Dijk nu este ■ un obiect estetic, ci un produs al recepției, prin urmare-

Un studiu care se concentrează asupra acesteia trebuie să acorde atenție **elementelor sale constitutive** și elementelor sale contextuale. Din acest motiv, în 1979, Bfe a pledat pentru o teorie a comunicării literare care să cuprindă cea mai importantă disciplină ce ar putea constitui o teorie a textului [483] .

Acestea sunt *Știința textului. O abordare interdisciplinară,* Barcelona: Paidós, 1983 și, din același an, *Structuri și funcții ale discursului. O introducere interdisciplinară în lingvistica textului și studiile discursului,* Mexic: Siglo XXI, 1983-

SUBLINIAZĂ J.M. Pozuelo Yvancos, citându-l pe van Dijk, o pragmatică literară astfel înțeleasă ar fi definită ca o *teorie a contextelor", op. cit.,* p. 75-

• Vezi „Sfaturi privind poetica teoretică", *în Poetics,* 8 (1979), 569-608.

2/0 Van Dijk definește textul ca un set ordonat de propoziții care, pentru a fi rescrise, vor necesita reguli de abatere de natură ițională ce pot explica fenomenele formale care apar în structura de suprafață (de exemplu, absența unor elemente de propoziție):

> Discursul în limbaj natural, spre deosebire de discursul formal, nu este în întregime explicit. Relațiile dintre sintagme și propoziții pot exista fără a fi exprimate. Acesta este motivul pentru care construcția teoretică a unui cadru este necesară pentru a arăta cum discursurile pot fi interpretate coerent, chiar dacă majoritatea propozițiilor necesare pentru a stabili coerența rămân implicite, de exemplu, ca propoziții legate de propoziții exprimate explicit în discurs [482].

Totuși, o colecție de propoziții nu este suficientă pentru a garanta existența unui text; prin urmare, este necesară implementarea unei structuri relaționale care să opereze la nivel sintactic și semantic al textului și să definească legăturile dintre propozițiile sale. Această structură ar funcționa ca o componentă transformatoare a producției de text poetic. În mod similar , în structura sa profundă, un text încorporează deja aspecte legate de valoarea sa comunicativă, unind astfel activitatea productivă cu elaborarea textuală.

Van Dijk nu împărtășește opiniile studiilor care consideră stilul o abatere de la limbajul standard. El postulează o „gramatică textuală literară" ale cărei categorii și reguli se regăsesc în „gramatica textuală generală", chiar dacă nu coincid cu cele ale unei gramatici standardizate. Dacă se întâmplă acest lucru, este pur și simplu pentru că nu sunt prevăzute; în acest caz, ceea ce este potrivit este să se propună „extensii complementare" ale acelei gramatici normative care să țină cont de modificările propuse, precum și de categoriile specifice textului poetic (de la vers la strofă). Relațiile dintre aceste domenii gramaticale îl conduc pe Van Dijk la propunerea unei gramatici textuale generale care cuprinde atât gramatica standardizată (și care ar putea servi drept bază pentru multe explicații ale unui text literar), cât și gramatica literară.

[482] *Text și context,* op. cit., p. 149.

Pe scurt, van Dijk a trasat calea ce ne permite să depășim gramatica generativă, dar fără a pierde componentele sale esențiale (regulile de rescriere, regulile de transformare, diferențele dintre structura profundă și cea superficială, precum și noțiunea de competență textuală); dimpotrivă, aceste elemente sunt puse în slujba noii discipline care se dovedește a fi lingvistica textuală.

,. r 4-
Pragmatica literară și lingvistică a textului

Critica literară reflectă adesea progresele și contradicțiile care apar în domeniul lingvisticii: între formalism și structuralism, sunt cuprinse toate opțiunile de dezvoltare pe care le-a cunoscut știința limbajului și toate perspectivele pe care le-a ridicat pentru analiza acelei realități numite „limbaj literar", concepută ca având o identitate contrară celei a „limbajului comun". Niciuna dintre aceste cercetări, însă, nu a rezolvat complet problemele pe care le ridică creația literară – și cel mai evident rezultat al său: literatura. Prin urmare, procesul de examinare *imanentistă* și-a atins limitele fără a oferi un răspuns adevărat cu privire la limitele și caracteristicile care definesc limbajul literar [485]. Mai mult, așa cum s-a subliniat deja în § 13.3, în ultimele patru decenii, cercetarea nu s-a concentrat pe elucidarea esenței unei presupuse „literarități ", ci, dimpotrivă, pe definirea condițiilor –

[485] DOMÍNGUEZ CAPARROS o rezumă astfel : „După înflorirea - investigațiilor structuraliste, devine normal să se afirme că nici funcția poetică, nici deviația lingvistică, de exemplu, nici vreo altă explicație imanentistă nu trebuie confundate cu literaritatea, cu calitatea literară a unui text", *Theory of Literature,* op. cit., p. 393.

Elemente tangibile și materiale care facilitează procesul de comunicare literară. Nu mai este limbajul, ci textul care face obiectul investigației. În mod similar, nu doar emițătorul operei, ci și receptorul, canalul, codul sau contextul sunt elementele de luat în considerare.

Schimbarea orientărilor criticii literare este determinată mai ales de diferitele direcții ale structuralismului, nu doar în perspectiva sa naratologică (capitolul 11), ci și în fundamentele sale filosofice, sociologice și antropologice. Structuralismul conține nu doar bazele semiologiei sau semioticii, ci și procedurile care vor modela, după sine, opțiuni precum stilul (atât european, cât și american: capitolul 7) sau unele sociologii literare cu înclinații marxiste (§ 9.2), permițând totodată renașterea metodelor formaliste. După anii 1960, nimic nu a mai fost la fel în domeniul criticii literare; punctele de vedere s-au schimbat și au apărut noi preocupări, încurajate și mai mult de constituirea altor domenii lingvistice. Așa se întâmplă în pragmatică, în care liniile de cercetare structurală vor converge cu manifestări derivate din evoluția pe care o suferă generativul (și care se cristalizează în așa-numita lingvistică a textului).

Prin urmare, acest capitol abordează problemele cu care se va confrunta pragmatica (§ 14.1), concentrându-se în special pe teoria actelor de vorbire (§ 14.2) ca principală derivație – între filosofie și lingvistică – a acestor noi metode. În același timp, o secțiune (§ 14.3) va fi rezervată descrierii principalelor realizări ale cercetării textuale.

14.i. Pragmatică și critică literară

Cel puțin ca nume, această disciplină a pragmaticii are câteva decenii de dezvoltare, formulată așa cum a fost în 1938 de filosoful Charles Morris, când a încercat să împartă orientările pe care ar trebui să le ocupe o „semiotică", concepută ca o adevărată știință a semnelor [486]; Morris a stabilit trei linii de cercetare: „sintactica"

[Vezi], în acest sens, *Semne, limbaje şi conduită* [1938], Buenos Aires: Losada, 19^ •

: studiul relației formale dintre semne, „semantica" sau analiza relațiilor pe care semnele le stabilesc cu obiectele cărora le sunt aplicabile și „pragmatica" sau studiul relațiilor dintre semne

— în interpreți. Morris a specificat chiar că această direcție pragmatică nu ar trebui să se ocupe doar de construcțiile lingvistice care scapă analizei **normale** (cum ar fi interjecțiile, de exemplu), ci și de

— nanisme care au reglementat limbajul literar, în manifestările sale retorice și poetice.

Într-un fel, pragmatica a devenit o lingvistică a performanței și a fost promovată, în special, de cercetarea sociologică , care a permis studierea impresiilor ca urmare a unor cazuri situaționale (printre care s-ar putea include procese psihologice sau factori sociali). Aceste elemente prezintă un interes enorm, deoarece pragmatica părea destinată **să** dezvolte o teorie a textului, depășind limitele formale inerente cercetării axate exclusiv pe limbajul literar; pragmatica renunță la schemele pozitiviste ale lingvisticii pentru a se concentra **asupra** altor factori, cum ar fi condiționarea socială și consecințele limbajului, mecanismele interactive ale comportamentului emițătorilor și ascultătorilor, implicațiile conversaționale, presupozițiile, modelele de vorbire sau structura conversației în sine, ca să numim doar câteva.

— —ros 487. Aplicarea imediată a acestor proprietăți și valori [la] literatură dezvăluie o rețea de semnificații și procese

Acestea sunt elementele care ne permit să vorbim, pentru prima dată, despre o analiză a „ uzului literar". Acum este vorba de a defini calitatea literarului prin punerea în **joc** a factorilor comunicativi care fac posibil acest fenomen. Din această orientare, ceea ce contează nu este să conjecturăm asupra circumstanțelor care confirmă literaritatea, ci să determinăm sistemul de convenții literare care ne permit să ne asigurăm că un produs lingvistic este literar [sau] nu . Aceasta este abordarea care implică teoria comunicării în analiza pragmatică a literaturii.

■ Introduceri bune la aceste probleme pot fi găsite în Stephen C. LEVINSON , *Pragmatica* {1983}, Barcelona: Teide, 1989, sau în manualul lui M. [a.] Victoria ESCANDELE, *Introducere în pragmatică,* Barcelona: Anthropos, 1993, fără a neglija contextul ideilor stabilite de Brigitte SCHLIEBEN-LANGE, *Pragmatica lingvistică* [1975}, Madrid: Gredos, 1987.

■Pentru teoria textelor literare, scopul nu este de a propune un nou tip de receptare, ci de a descrie (și enumera) condițiile în care totul

14.1.1. Comunicare literară

În urma conferinței lui Jakobson (§ 11.4.2), de-a lungul anilor 1970, mai mulți teoreticieni s-au concentrat asupra modului în care factorii comunicării literare intervin în modelarea condițiilor și proprietăților care beneficiază textul ca produs, dar și ca urmare a receptării. Acest lucru provine din afirmația lui van Dijk conform căreia doar ceea ce este receptat – sau tolerat – ca atare poate fi considerat literar, condițiile extrinseci creației textuale decizând în cele din urmă asupra „acceptabilității" faptului literar . În acest fel ' literaritatea este redusă la limite înguste, deoarece ceea ce contează sunt convențiile care reglementează această utilizare a literarului. Prudența trebuie însă să ghideze aceste cercetări. F. Lázaro Carreter, în conferința sa din 1976 intitulată „Ce este literatura?" [4] ? [1] , a subliniat avantajele, dar și dezavantajele unei investigații exclusiv practice; există un punct care nu trebuie uitat:

> Opera literară – adică produsul concret în care se manifestă literatura – este un sistem de semnificare și un mesaj. În primul aspect, ea se încadrează în domeniul semioticii, așa cum am spus deja; în al doilea rând, ea...

„Actul recepției este posibil", așa cum SUBLINIAZĂ W. MIGNOLO, *E pentru o teorie a textului literar,* Barcelona: Crítica, 1978, pp. 51 și >i¡

489 Iată ce subliniază el în „Pragmatica comunicării literare": „...echivalentul * Forța ilocuționară rituală a literaturii poate fi indicată prin propriile sale convenții textuale la nivel grafic/fonologic, sintactic, semantic și narativ . Probabil că niciuna dintre aceste structuri nu este exclusiv literară atunci când este considerată izolat, ci în context, date anumite proprietăți ale contextului (prezentare, situație ...). etc.) pot constitui indicii suficiente pentru interpretarea pragmatică adecvată a textului", în *Pragmatica comunicării literare* José Antonio MAYORAL, Madrid: Arco/Libros, 1987, pp. 171-194; cit. 193.

490 John M. ELLIS SUBLINIAZĂ: „Când utilizarea limbajului pentru comunicare" Cineva, într-un context specific, încetează să mai fie ceva evident și încetează să se mai presupună că discursul lingvistic are interes doar pentru emițătorul său : pentru cei cărora li se adresează și pentru cei care au un anumit interes în situația respectivă (...), acea limbă este tratată ca literatură", vezi p. *a criticii literare. Analiză logică* [1974}, Madrid: Taur, 1988, p. -- ei bine, C. DI GIROLAMO, *Critica della letterarietà,* Milano: Il Saggiatore.

491 Reprodus în „Literatura ca fenomen comunicativ", vezi articolul său *Lingvistică,* Barcelona: Crítica, 1980, pp. 173-192 și în *Pragmatica acțiunii literare, ed* . cit., pp. 131-170 (citat din 1980).

„1

> De fapt, acest lucru poate fi investigat de teoria comunicării. Ambele perspective trebuie combinate pentru a realiza distincția pe care o urmărim (pp. 178-179).

Astfel, Lázaro definește caracteristici singulare atât ale emițătorului unei opere specifice [492,] cât [și] ale receptorului acesteia 493 , care trebuie să ghideze unele dintre proprietățile fenomenului literar , care nu ar trebui disociate de textul în sine, decât dacă se dorește riscul de a pierde perspectiva asupra a ceea ce ar trebui să fie literatura ; aceste nuanțe sunt destul de clare :

> Absența autorului din actul comunicativ implică faptul că nu există un context neapărat împărtășit de destinatar și emițător. Dar, dacă prin definiție, contextul este necesar pentru ca comunicarea să aibă loc , unde ar trebui să-l căutăm? Într -un singur loc: în opera însăși (...) Mesajul literar se referă, în esență, la sine însuși (p. 182).

Prin aceasta, Lázaro insistă asupra faptului că „situația" care definește literaritatea nu trebuie căutată în factori externi operei în sine; cititorul trebuie să pătrundă în textul respectiv și poate face acest lucru din circumstanța specifică în care trăiește, desigur, dar fundamental trebuie să fie captivat de cadrul de lectură pe care îl traversează. Cu toate acestea, valoarea literară a produsului textual nu va depinde niciodată de autor ; mai degrabă , autorului trebuie să i se atribuie „calitatea estetică" pe care o dobândește opera , care poate fi într-adevăr modelată de elemente contextuale. Deoarece **nu este** adevărat că artisticul este ceva ce există într-un text dat pentru **cititorul** ipotetic , care este singurul care îl poate aprecia ca atare (și, în consecință, îl poate inventa sau recrea), nu trebuie să trecem cu vederea **adevăratul** suport al investigației critice:

> Totuși , în afară de acea invenție (...), opera literară poate fi recunoscută ca atare în termeni strict semiotici și lingvistici , cu trăsături foarte bine definite în comparație cu alte forme de comunicare (pp. 191-192).

> „Scriitorul (...) nu are interlocutor și, prin urmare, nu poate aspira să devină receptor. Comunicarea sa este centrifugă și nu așteaptă un răspuns, ci mai degrabă o recepție (...) Dar se adresează unor receptori fără chip; mulți nu s-au născut încă: poate că vor primi textul când el nu va mai exista", p. 180.
>
> „În principiu, nu este cerută de o obligație practică, dacă excludem din această calificare cerința plăcerii sau a iluminării", p. 181.

În același an, Maria Corti a subliniat că literatura, privită ca un sistem de relații interconectate, nu este doar o sumă de texte, succesive unele față de altele și fără legătură cu vreo organizare, codificare sau convenție din care provin aceste produse .[494] [495]Aceasta trebuie să fie una dintre valorile incontestabile pe care Prag* le poate pune în joc: existența unei rețele de circumstanțe care se întorc la emițător și care provin din abstractizarea sentimentelor de reacție ale posibililor receptori ai textului [respectiv494] .

O dezvoltare similară este cea propusă de Cesare Segre ca punct de plecare pentru *Principiile analizei textului literar,* cu un capitol intitulat „Comunicare [496]", în care evaluează jocul plural de perspective – autor implicit, cititor implicit, puncte de vedere ale personajelor și naratorilor – pe care îl implică interacțiunea vocilor situate în afara și în interiorul textului, pornind de la o premisă fundamentală:

> Textul constituie în cele din urmă o diafragmă semiotică: înainte, ***efortul*** emițătorului de a traduce semnificațiile în semne literare; după, efortul receptorului de a recupera semnificațiile și de a descifra semnele. A doua operațiune este mai bine înțeleasă, deoarece oricine o poate experimenta; mai mult, ea folosește strategii care pot fi observate și în mare parte misterioase de către emițător (...) În orice caz, m-
>
> y mejorar, al contrario de lo que ocurre con el procedimiento asiste:
>
> textuales de la crítica son en general modelos de lectura (pp. 18-19)

Mai presus de toate, ultima afirmație este cea care a permis studiului literaturii să sară de la planul emițătorului la cel al receptorului, profitând de caracteristicile prevăzute în text pentru a dezvolta potențialul lecturii . Din această perspectivă, textul este doar unul **dintre** elementele comunicării literare și nu întotdeauna cel mai important, deoarece nu este singurul depozitar al conținutului acelei comunicări; el se suprapune realității textuale prin referirea, în sine, la o lume de valori - conceptuale, sociologice, religioase etc. - care este cea care dă sens lecturii, așa cum afirmă John M. Ellis:

---

[494] Vezi *Principi della comunicazione litteraria,* Milano: Bompiani, 1976.

[495] Într-o călătorie care l-a determinat pe M. RIFFATERRE să sugereze că au Răspunsurile receptorului sunt cele care sunt valorizate atunci când se stabilesc criteriile de producție textuală; vezi lucrarea sa *La production du texte,* Paris: Seuil, 1979.

[496] Barcelona: Critică, 1985, pp. 11-35.

> ...într-un sens important, comunitatea este cea care transformă textele în literatură, nu autorii. Desigur, autorii le conferă calitățile care stau la baza tratării lor ca atare de către comunitate. Dar ceea ce le transformă în literatură este acordul comunității, întrucât categoria este definită ca acele texte pe care comunitatea le folosește în acest [fel497] .

Însăși considerarea textului literar ca factor de comunicare a permis ca acesta să fie tratat ca un citat, un semi-act de vorbire, un parazit al limbajului, așa cum a propus José Domínguez Caparros, atunci când se disting diferitele niveluri la care se deschide studiul operei literare :

> De aici și distincția făcută între comunicarea externă și cea internă , sau nivelurile intratextual și extratextual, sau situațiile reflectate și situațiile de comunicare literară. În acest fel , unghiul de observație și perspectiva de analiză a textului sunt lărgite. Se ia o distanță pe care [o pierd] pozițiile exclusiv imanentiste.498

Desigur, această cale de studiu conduce deja la diferitele orientări pe care le va adopta Estetica Recepției (vezi capitolul xv), dar stabilește necesitatea ca enunțurile poetice să fie făcute de autori înșiși pentru a înțelege creațiile particulare de care sunt legate aceste acte de reflecție literară.

Ca o încheiere a acestei secțiuni, este potrivit să includem rezumatul cu care José M. [a] Jfeielo Yvancos stabilește limitele și posibilitățile acestui nou suflet-credință:

> Pragmatica literară ar fi, în concluzie, partea semioticii textuale literare responsabilă de definirea „comunizării literare" ca un tip specific de relație între emițător și receptor. Punctul său de plecare nu poate fi negarea literarității, ci mai degrabă afirmarea acesteia, situând literaritatea doar în afara simplei sale reduceri la nivelul indicilor textu-verbali și în cadrul caracteristicilor care afectează Emisia- [Recepția] și modul concret pe care semnul îl adoptă conform unei astfel de situații comunicative.499

r „*Teoria criticii literare",* op. cit., pp. 51-52.
„* Vezi «Comunicare literară și poetică explicită», în *Studii de teorie literară ,* Valencia: Tirant lo Blanch, 2001, pp. 51-66, p. 55."
„Op. cit., p. 77."

Iată ce promovează pragmatica: un studiu mai riguros al condițiilor implicate în producția și receptarea literaturii, pe lângă explicarea gradelor de prezență a autorului și a cititorului în text și a modului în care acesta se raportează la contexte reale sau literare , configurează un domeniu de cercetare de pe urma căruia istoria literară ar trebui să beneficieze [enorm] .

14.2. Teoria actului de vorbire

Mai degrabă decât lingvistică, în definirea acestei teorii, ar trebui să vorbim despre direcții filosofice în care anumite propoziții heideggeriene, colectate în hermeneutica lui Hans G. Gadamer, s-ar integra cu concepțiile acțiunii comunicative, așa cum sunt prezentate în opera lui Wittgenstein *(Investigații filozofice* din 1953) și așa cum sunt prezentate în abordările *Pragmaticii universale a lui J.* Habermas . Cadrul comun al acestor dezvoltări este analiza interacțiunii.

Relația dintre limbaj și gândire, căreia filosofia i-a dedicat un mare interes, s-a cristalizat în modele concrete de limbaj simbolic și logic.[497] [498] [499].

[497] Pe lângă lucrările analizate până în prezent, ar fi recomandabil să se extindă aceste coi

porțiuni cu o bună parte din contribuțiile lui L. DOLEZEL, cum ar fi „ Lumi narative profesionale și intensionale", în *Poetics,* 8 (1979), 193- „Semiotica comunicării literare", în *Strumenti Critici,* I:i (1986). studii care sunt integrate în *Poetica occidentală. Tradiție și progres,* Editura Universității Lii din Nebraska, 1990.

[498] A cărui *teorie a acțiunii comunicative poate fi citită în spaniolă {*
Madrid: Tauros, 1987 și *Teoria Acțiunii Comunicative: complemente* i *dios previas* [1984}, Madrid: Cátedra, 1989.

[s o z] M. ASENSI rezumă : „În domeniul filosofiei, interesul pentru limbaj s-a dezvoltat încă de la începutul secolului, începând cu lucrările lui Ernst Mach (1838-1916), Gottlob Frege (1848-1925), Bertrand Russell (1970) și Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Aceasta a dat naștere la ceea ce este cunoscut sub numele de neo-empirism, atomism logic, filosofie analitică și neo-postmongerie", *Istoria teoriei literare, volumul II,* op. cit., p. 323. În plus, Juan José ACERO FERNÁNDEZ, *Filosofia și analiza limbajului,* M. Cincel, 1985, și din același volum, plus Eduardo BUSTOS și Daniel QUESADA, *Introducere în filosofia limbajului,* Madrid: Cátedra, 1982.

I4.2.1. J.L. Austin

În cadrul acestor orientări se naște teoria actelor de aguaje, ca un curent mai ales cu implicații filozofice, așa cum se întâmplă în propunerea principalului său inspirator, profesorul de la Universitatea Oxford , JL Austin [503] .

Teoria lui Austin pleacă de la faptul că, în utilizarea limbajului, trebuie făcută o distincție între enunțurile constatative, care au ca scop descrierea **unui** eveniment, și expresiile „performative", care nu au ca scop descrierea a nimic altceva decât să implice efectuarea unei acțiuni, deci nu sunt nici adevărate, nici false, ci se limitează pur și simplu la funcția de a spune ceva, cum ar fi, de exemplu, „Te avertizez că mâine va fi", avertisment care pentru îndeplinirea sa necesită ca circumstanțele **la** care se referă acele cuvinte să fie cele adecvate, ceea ce poate fi cunoscut doar prin luarea în considerare a situației în care a fost rostită acea frază, sau ceea ce Austin numește actul de vorbire total.

Pentru a determina relația stabilită între folosirea unei expresii și îndeplinirea unui act specific, Austin, în acel act de a spune ceva, diferențiază îndeplinirea **a** trei *acte* distincte :

1) *Act locativ sau locuționar,* referindu-se la simpla emitere a unor mesaje, deși ajustat, desigur, la regulile gramaticale sau semantice [504] ;

K se ocupă de „actul fonetic", care canalizează acele sunete spre formarea CUVINTELOR , aparținând unui vocabular și, prin urmare, înzestrate cu încărcătură intențională, pe care Austin le numește „actul fatic", în același mod în care utilizarea acelor cuvinte ca suport pentru un sens constituie un „act retic" (practic, actul fatic este stilul direct, în timp ce retic se referă la stilul indirect).

2) *Actul ilocuționar* , condiționat de modul în care ESTE efectuat actul locuționar; determină, prin urmare, acțiunea care este

„iza" când ceva este spus conform convențiilor sau particularităților care

Autorul importantei cărți * *Cum să faci lucruri cu cuvinte. Cuvinte și acțiuni** [1962], Buenos Aires: Paidós, 1971, care nu a fost scrisă de el, deoarece apare ca fiind compilată postum de J.O. URMSON cu materialele a douăsprezece conferințe.

[504] „Numesc actul de a «spune ceva», în acest sens deplin și normal, act locuțional, *iar* studiul expresiilor, în această măsură și în aceste privințe, numesc studiul locuțiunilor sau al unităților complete de discurs", *op. cit.,* p. 138.

el acto locutivo precisa, por ejemplo, preguntando o respondiendo, tiendo, ordenando, prometiendo, etcétera [5○5]. Es un acto que se formula decir algo, operación distinta de la «de» decir algo; de alguna manera, c^l figura el contexto en el que una expresión es emitida, desarrollando lo <^K Austin denomina «fuerza ilocucionaria», que como tal ha de ser perliti^H

de către receptorul acelei sintagme. O limbă trebuie să stabilească condițiile de necesitate pentru aceste segmente ilocutorii, prescriindu-le pe cele nepotrivite.

3) *Act perlocutiv,* referindu-se la consecințele asupra sentimentelor, gândurilor sau acțiunilor ascultătorului atunci când se spune ceva , de exemplu „a uimi", „a întrista", „a înfuria", deoarece aproape întotdeauna atunci când se enunță ceva se urmărește generarea unei serii de efecte [506] .

Teoria lui Austin demonstrează cum actul de vorbire total, redat în situația lingvistică totală, constituie singurul fenomen real de care o știință a limbajului trebuie să se ocupe . Acum, aplicând aceste aspecte literaturii, întrebarea care se pune este ce fel de performanță pune în joc ° operă literară, bazată pe dezvoltarea scrisului . Cu toate acestea , domeniul discursului dramatic face posibilă aplicarea unora dintre aceste principii. Austin însuși subliniază utilitatea analizării „expresiilor performative" în funcție de faptul că sunt rostite de pe scenă sau sunt situate într -un poem. Toate expresiile pot fi supuse unor schimbări care **le deviază** de la utilizarea lor normală, determinând o serie de moduri sau **maniere expresive** pe care Austin le numește „decolorări" ale limbajului. Limbajul literar nu posedă, așadar, particularități lingvistice ; există un fel de „utilizare parazitară" a limbajului atunci când acesta **nu a fost** luat în serios; prin urmare, expresiile performative își pierd forța .

[s ○ s] „Am exprimat că efectuarea unui act în acest nou sens însemna efectuarea unui act « axator». Adică, efectuarea unui act *prin* a spune ceva, ca fiind ceva diferit de efectuarea actului *de* a spune ceva. Mă voi referi la doctrina diferitelor tipuri de funcții ale limbajului care ne preocupă aici, numind-o doctrina « forțelor ilocuționare»," p. 144.

[s ○ 6] „Adesea, și chiar în mod normal, a spune ceva va produce anumite consecințe sau efecte asupra sentimentelor, gândurilor sau acțiunilor ascultătorului , sau ale celui care rostește expresia, sau ale altor persoane. Și este posibil ca atunci când facem ceva să o facem cu scopul, intenția sau scopul de a produce anumite efecte (...) Vom numi îndeplinirea unui act de acest tip *actul* perlocuționar propriu-zis sau perlocuția *",* p. 145.

[507] După cum își amintește B. SCHLIEBEN-LANGE, Austin s-a străduit să facă distincția între actele perlocuționare și ilocuționare: „și în final ajunge la concluzia CĂ actul ilocuționar este convențional, în timp ce actul perlocuționar este indeterminat, nu este determinat convențional" *, op. cit.,* p. 47.

> Literatura se dovedește astfel a fi o utilizare, o circumstanță specială a limbajului.

În ciuda acestor nuanțe, adevărul este că J.L. Austin tratează foarte tangențial literatura, doar atunci când vorbește despre acea posibilitate , adică „decolorarea" implicită în unele acte lingvistice ale stilului unei reprezentații teatrale, compunerea unei poezii sau recitarea unor texte (schițând un proces ce ar echivala cu o adevărată recuperare a *actio* retoricii antice).[365] [366] [367]Totuși [368], subliniind valoarea pe care circumstanțele trebuie să o dobândească ca instrumente interpretative ale faptului literar, Austin, poate fără intenție, susține una dintre cele mai inedite modalități de a interpreta un text, întrucât favorizează analize care pot încerca să reconstruiască situații exterioare operei , chiar și pe cele în care au loc actele lingvistice ale personajelor sau ale vocilor însărcinate cu nararea evenimentelor .

la» 14.2.2. JR Searle

Cel mai direct discipol al lui J.L. Austin nu este nici el interesat direct de fenomenul limbajului literar, dar nu poate evita confruntarea cu această „utilizare mimetică" care este, de fapt, ceea ce are ca rezultat un text literar . [5 ○ 369]Nu este vorba de a afirma că creația literară reprezintă un act ilocuționar , ci de a determina factorii în care are loc această „utilizare" specifică a situației literare, numită de Searle „axiome de referință"; prima ar face aluzie la condiția de existență (orice *se* face referire trebuie să existe), iar a doua la cea de identitate (dacă un predicat este adevărat pentru un obiect, atunci este adevărat pentru orice lucru care este identic cu acel obiect, indiferent de expresiile folosite pentru a se referi la acel obiect); multe dintre paradoxuri

---

[s ○ 8 J.] DOMÍNGUEZ CAPARROS rezumă : „Literatura este, așadar, o circumstanță „limbaj special", *op. cit.,* p. 397. Acest teoretician a dedicat mai multe studii fundamentală pentru această teorie și relațiile sale cu literatura și filosofia analitice: «Literatură și acte de vorbire» {1981], «Literatură, acte de vorbire și oralitate» {1988] și «Teoria literaturii și filosofia analitică» {1992], reunite acum în *Studii de teoria literaturii,* op. cit., pp. 11-50, 67-78 și respectiv 79-99.

[509] Vezi lucrarea sa *Acte de vorbire. Eseu despre filosofia limbajului* [1969], Madrid: Cátedra, 1980.

Aceste axiome, care dau naștere acestor principii, afectează fundamentele ficțiunii literare [370]; astfel, el merge până acolo încât afirmă:

> Referințele la entități fictive (și, de asemenea, la entități mitologice etc.) nu constituie contraexemple. Acestea pot fi denumite *personaje fictive* tocmai pentru că *există în lumea ficției . Pentru a clarifica acest lucru, trebuie să distingem vorbirea normală despre lumea reală de formele parazitare de discurs* , cum ar fi actoria în teatru [371]etc.

Este important să se facă distincția că atunci când vorbim despre lume, ne putem referi doar la ceea ce există, în timp ce atunci când vorbim despre o lume fictivă, ne putem referi atât la ceea ce există în lumea fictivă, cât și la situații și lucruri din lumea reală care sunt încorporate în acele povești ficționale. Proximitatea dintre cele două domenii pare logică:

> Convențiile ficțiunii nu schimbă sensul cuvintelor sau elementele lingvistice (p. 87).

În ciuda acestor incursiuni în domenii mai specifice ale literaturii , Searle nu se abate cu niciun punct de la opinia lui Austin conform căreia literatura reprezintă o utilizare parazitară, „decolorată" a limbajului, fără nicio urmă ilocuționară concretă [372].

---

[370] Unul dintre domeniile cărora SEARLE le-a dedicat ulterior un studiu aparte: «Sf. I. I. logico della Azione narrative» {1975], *Versus,* 19-20 (1978), 148-162.

[371] Din *Acte de vorbire,* p. 86.

[372] Două abordări valoroase în domeniul ficțiunii au fost propuse cu • .» propuneri; În prima, Darío VILLANUEVA a formulat o „ Fenomenologie și pragmatică a realismului literar", amintind: „Din revizuirea teoriilor pragmatice ale actelor de vorbire aplicate textelor ficționale , se va deduce că acestea nu rezultă din prezența anumitor proprietăți semantice sau sintactice , ci din modificări intenționate efectuate de agenții - emițător și receptor - acțiunii comunicative. Dacă ambii efectuează aceeași modificare, ficționalitatea va fi co -intențională, dar este suficient ca adevăratul proprietar, fenomenologic vorbind , al textului să îl practice - adică cititorul - pentru ca **opera** în întregime să fie ficționalizată", în *Advances in Literary Theory (Reception Aesthetics, Pragmatics, Empirical Theory and Theory of Politics*). D. VILLANUEVA, Santiago de Compostela: Universidade, 1994. 165-185, p. 177; În cel de-al doilea studiu, Fernando CABO ASEGUINOLAZA - flexează „Despre pragmatica teoriei ficțiunii literare" *{ibidem,* pp. 187-219) pornind de la premise pe care le trasează pe o scară diacronică largă sau „ critică", care este interesată de „ficționalitatea extinsă", de „teorii z

14.2.3. Aplicații ale teoriei actelor de vorbire la studiile literare

Teoria acțiunii constituia un domeniu care, prin logică pură, urma să ajungă să absoarbă produse textuale, așa cum a subliniat van Dijk în prezentarea „Pragmaticii":

> Este evident că o analiză solidă a actelor de vorbire , care este sarcina centrală a pragmaticii, nu poate fi întreprinsă fără o înțelegere prealabilă a noțiunii de act sau acțiune. Studiul structurii acțiunii oferă simultan o bază pentru interpretarea semantică a discursului acțiunii, adică a discursului în care sunt descrise acțiuni, de exemplu narațiunile.[513]

Primul care a încercat să definească literatura folosind modelele seriale ale actelor ilocuționare a fost Richard Ohmann . Cu o originalitate considerabilă , el a distribuit curentele criticii literare în funcție de cele șase „acte" austiniene , observând că formaliștii fuseseră preocupați de studierea textului în sine (prin urmare, cu o perspectivă „locuționară"), „în timp ce sociologii atraseseră atenția asupra efectelor **textului** (poziția lor fiind «perforativă»); în schimb, OHMANN Aceasta ridică o întrebare „ilocuționară", deoarece operele literare încalcă constant convențiile indicate de Austin pentru actele ilocuționare . În acest sens, apare un paradox; potrivit lui Ohmann , un text literar este un discurs separat de circumstanțele care permit un act ilocuționar și, tocmai din acest motiv, îi lipsește forța ilocuționară; **cu toate acestea** , acțiunea concretă de a scrie pe care o desfășoară un autor este, **în** sine, un act ilocuționar. Din aceasta, Ohmann trage o consecință importantă.

> „Ficțiune literară" și „ficțiunea literară ca noțiune istorică" pentru a concluziona: „Ficțiunea literară nu este doar *iluzie* și nici simplă *neîncredere* . Mai degrabă, ea constă în exploatarea semantică, cu rădăcini istorice și culturale profunde, a paradoxului pragmatic care o constituie și îi conferă forța: *dubla legătură enunțiativă* — un adevărat exemplu de modalizare secundară — pe care o asociem cu *discursul pus în scenă* (CR. Avertisment) propriu structurii ficționale", p. 218.

Text și context, op. cit., p. 241.

„«Actele de vorbire și definiția literaturii» [1971I, în *Pragmatica comunicării literare,* ed. cit., pp. 11-34]. Pentru originile generative ale lui Ohmann , reamintim § 13.2.2.

cia [373]pentru a înțelege situația comunicativă în care este încadrat ob [374]*; 4 în același mod în care un autor pretinde că relatează un discurs, cititorul se consideră vorbitor pentru a reproduce acel discurs; din acest motiv, opera literară posedă o forță ilocuționară mimetică, întrucât imită în mod intenționat vorbirea căreia îi lipsește orice alt tip de existență reală [515] .

Mary Louise Pratt a întreprins o anchetă similară ' ridicând nepotrivirea separării limbajului literar de cel non-literar, criticând toate cercetările bazate pe această tipizare, în special abordarea **formalistă** sau cea a structuraliștilor praghezi, poziții cărora le atribuie crearea a ceea ce numește „eroarea literarității". Pentru Pratt, limbajul literar nu este o clasă specială de limbaj, ci mai degrabă o „utilizare" a limbajului, fără reguli specifice care să îl identifice ca atare: poate fi, prin urmare, perfect cuprins într-o lingvistică a utilizării sau, cu alte cuvinte, într-o teorie a actelor de vorbire. Axa cercetării sale se bazează pe imposibilitatea – așa cum afirmă ea – de a distinge o narațiune naturală (și, prin urmare, non-literară) de una literară, deoarece **acestea** coincid în aceleași elemente, și anume, rezumatul, orientarea, caracterizarea acțiunii, evaluarea, rezultatul și coda; Dacă aceste mecanisme **„sunt** de acord în acest fel", nu este pentru că limbajul non-literar este imitat din operele literare, ci invers; adică, pentru că aceste procese nu reprezintă nicio specificitate care să ne permită să vorbim despre «literalitate», ci pentru că derivă dintr-o categorie mai largă, care este cea a « actelor de vorbire». Prin urmare, literatura trebuie studiată în cadrul unei lingvistici a uzului, deoarece se distinge doar prin situația comunicativă concretă în care este produs acel mesaj; dar, în rest, aceiași termeni folosiți pentru a descrie orice tip de discurs

[5IS] *Ibid.,* pp. 28-29. Cele șapte idei cu care culminează această lucrare sunt importante. 374Literatura este mimetică (în sensul pe care îl propune el, nu în sensul artistic), 2) opera literară creează o lume (dar „oferind cititorului acte de vorbire insuficiente și incomplete pe care cititorul le completează adăugându -le circumstanțe potrivite", p. 33), 3) literatura este retorică (dislocată? și toată literatura este dramatică (de unde și „act de vorbire"), 5) literatura este joc („O operă literară este o serie de acte fără consecințe și o eliberare a tensiunii care însoțește în mod normal actele de vorbire", p. 34), 6) literatura este simbolism reprezentațional (deoarece actele de vorbire SUNT folosite pentru a fi contemplate, nu pentru a fi interpretate) și „literatura este autonomă (posedă propriul set de convenții, diferite de cele ale altor discursuri)", pp. 33-34.

[5.6] În „ *Spre o teorie a actului de vorbire a discursului literar",* Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Tot pentru chemarea literară. Există trei proprietăți ale acestei situații lingvistice a literaturii: i) este un discurs produs de un singur autor (și în aceasta coincide cu modurile narațiunii orale sau cu alte intervenții publice precum prelegerile sau mitingurile); 2) în prezența acestor moduri, opera literară este un discurs cu un caracter definit sau nemodificabil , condiționat de o circumstanță instituțională și participativă; și 3) cu criterii ale teoriei logice a lui H.P. Grice [517] , abordează întrebări legate de cooperarea dintre autor și cititor, definită de elementele care intervin în regulile conversației .

* 14.3. Lingvistica textului

Lingvistica textuală apare astfel din confluența abordărilor generativ-transformaționale cu opțiunile mai evoluate ale structuralismului lingvistic (cum este cazul lui Hjelmslev și Coseriu, dar și al lui Martinet și Jakobson), care se contopesc într-o nouă propunere de înțelegere a limbajului pornind de la unitatea superioară a textului, pentru care merge până la a proiecta un nou domeniu de cunoaștere, precum cel al literaturii . Existența acestei realități textuale este cea care permite, de exemplu , un schimb foarte îmbogățitor între lingvistică și teoria literară . Există două fapte care sunt de neiertat: noul context textual permite , pe de o parte, încorporarea în analiză a factorilor de...
■■ interpretare literară nefamiliarizată până acum cu această metodologie și, pe de altă parte,

Logică și conversație, Cambridge , Mass.: Harvard University Press, 1967.

— După cum subliniază E. BALCÓN în paginile introductive *ale lucrării *Teoria textului* de* Siegfried J. SCHMIDT (1973), „lingvistica textuală se cristalizează ca o tendință interdisciplinară care decurge din teoria lingvistică a modelelor lingvistice de comunicare, care este îndreptată spre studiul semnelor în propriul lor sistem discursiv (structura limbilor), evidențiază caracteristicile semiotice ale enunțurilor textuale și utilizează metodele de simplificare (adică de descriere științifică) a obiectului real descris, din modelele teoriei informației", Madrid: Cátedra, 1977, p. 14. Vezi și T. ALBALADEJO MAYOR și A. GARCÍA BERRIO, „Lingvistica textuală", în F. ABAD și A. GARCÍA BERRIO, **Introducere în lingvistică*,* Madrid: Alhambra, 1982, pp. 217-260.

„Lomo T. ALBALADEJO și F. CHICO RICO INDICĂ FAPTUL CĂ «Poetica lingvistică stă la baza nașterii și a primilor pași ai dezvoltării lingvisticii textuale (...) și, pe de altă parte, însăși poetica lingvistică beneficiază de avansul lingvisticii textuale», *op. cit.,* p. 232.

să transforme acel text într-o poartă de acces către componente mai ***semnificative*** — de natură contextuală, este evident — cum ar fi țiganii literari , periodizările sau însăși schița unei istorii a literaturii. Într-un fel, totul este rezumat în poziția lui van (13.3.2) și în formularea sa a unei teorii literare susceptibile atât unei teorii a textelor literare, cât și unei teorii a comunicării literare .

Primele studii ale acestui teoretician german demonstrează relația dintre metodele menționate mai sus: pe de o parte, analiza caracteristicilor [520] și, pe de altă parte, aplicații în domeniul teoriei cationilor [521] , care ajung însă să conducă la studii, în anii 1980, în care componenta este valorizată mai presus de toate Textualitatea ca axă de dezvoltare a unei Științe Empirice a Literaturii , în care textele apar conectate cu factorii care permit [522] .

Într-adevăr, această Știință Empirică pornește de la text pentru a înțelege sistemul social de acțiuni literare care gravitează în jurul său, așa cum o face și propunerea sa din 1978 conform căreia o teorie a comunicării literare ar trebui să se preocupe nu doar de texte izolate, ci și

de condițiile , structurile, funcțiile și consecințele actelor literare

[520] Cartea sa din 1973 despre *Teoria textului sau „Câteva probleme ale comunicării”,*
„Teorii” [1978], în *Current Trends in Textlinguistics,* ed. WU Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1978, pp. 47-60.

[521] Su inicial „Despre fundamentul și strategiile de cercetare ale unei științe”
„Comunicare rară”, în *Poetics,* 7 (1973), 7-35, sau „Către o interpretare practică a ficționalității”, în *Pragmatica limbajului și literaturii* de TA van DIJK, Amsterdam: North-Holland Publishing Company, pp. 161-178.
Acesta este rezultatul unui grup de lucru numit NIKOL. Ca exemplu al acestor lucrări, ar fi potrivit să începem cu *Fundamentos di eia Empírica de la Literatura. El ámbito de acción social LITERATURA Madrid* : Taurus, 1990, care dă naștere la „Fictionality in Literar. and Literary Discourse”, *în Poetics,* 9 (1980), 525-546, „Empirical Studies fiction: Introductory Remarks”, în *Poetics,* 10 (1981), 317-336, și „The is that Reality Exists. A Constructivist Model of Reality, Fiction fiction”, în *Poetics Today,* 5:2 (1984), 253-274.

Acestea sunt concentrate în aceste texte și sunt perceptibile în relațiile pe care aceste texte le întreține cu contextele lor [V3] . Și nu există doar acțiuni literare de producție sau receptare, ci și de mediere și transformare , care trebuie luate în considerare pentru a înțelege unele dintre proprietățile ce pot fi reflectate într-un text, întrucât acestea sunt formulări ideologice sau chiar norme literare la care un anumit autor trebuie să se conformeze; prin transformatori, Schmidt se referă , în esență , la criticii care îndeplinesc judecata și evaluarea , sarcini care, la rândul lor, îi fac producători ai altor texte **(de** fapt, traducerea ar putea fi inclusă aici) referindu-se la cele literare.

Schmidt susține că singura modalitate de a înțelege pe deplin fenomenul literar este de a gândi „textul" din constelația acțiunilor care gravitează în jurul său și, prin urmare, pledează pentru formularea **unor** teorii centrate pe acțiuni literare de producție, **mediere** , recepție și, bineînțeles, transformare **.** Această literatură empirică trebuie să fie susținută de metodologii bine stabilite, cum ar fi o filozofie a științei, o teorie a literaturii, o **istorie socială** și o istorie a recepției literare.

Poate că dificultatea acestui sistem constă în dispersarea conceptului **unic** de literatură, fiind concepută ca un „sistem social de rase"; poate, anticipând această ambiguitate, Schmidt diferențiază genul numit „LITERATURĂ" 524 prin intermediul a două convenții inter -externe : 1) *estetica* (asociată cu implicații de caracter logic și care)

- -Ar necesita ca acțiunile să fie descrise ca adevărate sau false, **L:r** ei-eilplo, ceea ce presupune o extindere a posibilităților de acțiune.

- al receptorilor) și 2) cel *polivalent* (cu funcție de canalizare

- ...de acțiune și comportament care permit darea de sens **structurii** textelor literare, ceea ce ar implica realizarea plurală a unor comunicări estetice de natură lingvistică).

Vezi „Comunicarea literară" [1978], în *Pragmatica comunicării literare,* Madrid: Arco, 1987, pp. 195-212. El afirmă: „Textul literar se referă și la modelul realității al receptorului, în măsura în care receptorul trebuie să pună în practică sistemul său de presupoziții pentru a dezvolta o lectură coerentă pentru el (...) obiectivul receptorului trebuie să fie acela de a înțelege ce se întâmplă în lumea textuală în condițiile construite de textul însuși; de a constitui, în consecință, lumea textuală într-un mod intenționat", pp. 208-209.

cu majuscule pentru a diferenția acest concept de cel numit în mod tradițional „literatură".

Cert este că, în această nouă știință, „LITERATURA" abandonează vechiul cadru al literarității textuale (obiectul „literaturii"), adică baza lingvistică a literarului, pentru a se concentra asupra „textului comunicativ", singurul element în care valorile și normele poetice pot fi percepute. Pentru aceasta, este necesar să se facă distincția între „text" ca produs al comunicării materiale, legat de operațiile fonetice, lexicale și gramaticale ale unei limbi naturale, și setul de operații cognitive care ne permit să percepem „comunicarea literară" pe care o poartă opera. Participanții la aceste procese comunicative pe care textul le eliberează sunt cei care îi atribuie sens și literaritate, nu în virtutea condițiilor în care opera a fost creată în perioada sa istorică specifică, ci în raport cu experiențele lor personale. Cunoașterea acestor posibilități de identificare și sterilitate poetică. Aceasta ar duce la extrema afirmației că numai agenții care se angajează (pentru că este îndreptată spre ei) cu o anumită operă au dreptul să o considere literară sau nu. Cel mult, Schmidt propune crearea unui concept de „ literaritate istorică" bazat pe setul de norme poetice valabile pentru un grup de receptori într-o anumită situație de comunicare.

Acum este clar de ce Schmidt afirmă că „Literate RJM nu are nicio legătură cu «operele literare aranjate cronologic», ci cu «activitățile care atribuie sens textelor». Prin urmare, această literatură empirică este mai degrabă o știință socială decât una lingvistică; preocupată, mai presus de toate, de interpretarea care trebuie dată unui text."

Acest lingvist maghiar, stabilit în Germania, este responsabil pentru conturarea unuia dintre cele mai complexe modele de lingvistică textuală: așa-numita „teorie a structurii textului și a structurii lumii ", care pornește de la o noțiune de „text" apropiată de presupozițiile lui S.J. Schmidt:

14.3.2. Janos S. Petöfi

[S2S] Primele sale lucrări sunt incluse în *Vers une théorie partielle du texte,* Hambi, Helmut Buske, 1975; cu toate acestea, componentele de bază ale teoriei sale se găsesc ordonate în importanta lucrare **Lingvistica textului și critica literară** * , în colaborare cu Antonio GARCÍA BERRIO, Madrid: Comunicación, 1

> Delimitarea textului depinde pur și simplu de intenția comunicativă a vorbitorului, de ceea ce acesta concepe și vrea să comunice ca un set de unități lingvistice legate într-un conglomerat total de intenție comunicativă (p. 56).

Profitând de lucrările lui van Dijk, acesta distinge o macrocomponentă și o microcomponentă a textelor, pentru a analiza mecanismele de coeziune textuală în structura de suprafață [526] ; astfel, el poate distinge, de exemplu, „romanele cu personaje" (unde recurența personajelor de suprafață leagă acțiunea) de „romanele cu evenimente " (unde evenimentul narativ deplasează unitatea personajului); într- **un** text liric sau într-un mesaj verbal non-literar, „conținutul " sau „tema" este cea care, într-un mod fragmentar, „revine" pe tot parcursul textului comunicativ.

În 1975, a prezentat, deja concepută în aspectele sale esențiale, „ structura textului, structura lumii" (simbolizată ca eST), cu o secțiune despre gramatica textuală și o alta despre semantica țională sau semantica lumii (înțelegând „lumea" prin - implicațiile sale logice); unitatea celor două îi permite lui Petofi să determine două operații de sens opus, analiza - dacă se urmărește „interpretarea" textului - și sinteza - atunci când ceea ce se urmărește este „proiecția" acelor valori asupra structurii gramaticale pe care o are un text . Toate acestea sunt susținute de o teorie logico-semantică a legilor naturale ca model textual, care dă naștere unui limbaj simbolic foarte complex cu care se intenționează să se dea seama de toate relațiile pe care textul le întreține cu structura lumii; Să luăm în considerare faptul că Petofi oferă un sistem de reguli canonico-sintactice, un altul de reguli comune , un altul de reguli lexicale, la care adaugă un sistem de reguli ale programei școlare, cu care intenționează să construiască o componentă gramaticală, o altă componentă semantică a lumii și o a treia referitoare la lexic; cu aceste elemente , Petofi concepe o lingvistică a textului capabilă să se ocupe de texte integrate în contextul lor, să obțină o interpretare a bazei textuale și să promoveze o economie a **reprezentării** teoretice și a formalizării.

Aceasta este o linie de gândire care a fost dezvoltată cu succes de M. CASADO VELARDE, *Introducción a la gramática del texto del español,* Madrid: Arco/Libros, 1995 (ed. a 2-a). Pentru „macrostructuri", vezi A. van DIJK, *Texto y contexto,* op. cit., p. 19-238.

Deși toate acestea pot părea foarte complexe, în esență, Petófi revizuiește o bună parte din argumentele Poeticii și Retoricii , care erau mai preocupate de textul artistic decât este înțeles în prezent ; până în punctul în care Aristotel, de exemplu, este înțeles [375]din aceste abordări pragmatice decât a fost de-a lungul secolelor întregi de parafrazare *a Poeticii sale.* Aceasta este legătura care a facilitat participarea lui A. García Berrio la una dintre aplicațiile lucide ale acestei teorii a structurii textului și la operele literare.

14.3.3. Antonio García Berrio

Modelul lingvistico-textual al profesorului Petófi s-a bazat pe analize practice care încearcă să demonstreze validitatea presupozițiilor sale teoretice; de fapt, se poate spune că doar opera lui García Berrio poate fi considerată singura abordare care a reușit să conecteze structura textului cu structura lumii. Aceasta include cunoscutul studiu despre sonetul de dragoste din Epoca de Aur [376], care a examinat peste o mie de sonete din secolele al XVI-lea și al XVII-lea și a încorporat metodele de cercetare cu care însuși García Berrio a dezvăluit

[375] Aceasta ar coincide cu o altă linie de constituție a tribului Neom.
(vezi capitolul xvi mai jos). Astfel, Petófi subliniază că „uitarea în care există astăzi este un lux nefericit pe care și-l permite gândirea actuală precară a științei textului. Astfel, tratatele despre *dispozitiv (* din retorica clasică), secțiune corespunzătoare structurii *Afabulei* în poetică, constituie o sursă continuă de antecedente neglijate", p. 260.

[376] În articole foarte diverse, care merită să fie adunate într-o carte: «Lingu
a textului și a textului liric. „Tradiția textuală ca și context", în *R Española de Linguística,* 8:1 (1978), 19-75, „Tipologia textuală a sonetelor clasice spaniole pe *carpe diem",* în *Dispositio,* 3:9 (1978), 243-29: Tipologia textuală a sonetelor clasice", în *Poetics,* 8 (1979), pp. 435 „Construcția textuală în sonetele lui Lope de Vega: tipologia m. „Componenta sintactică", în *Revista de Filología Española, 60* (1978-1980), 157, „Statutul personajului în sonetul de dragoste din Epoca de Aur *", Lexis,* 4:1 (1980), 61-75, „Macrocomponenta textuală și sistematismul tipic: sonetul de dragoste spaniol din secolele al XVI-lea și al XVII-lea și regulile genului", în *Zeitschrift für romanische Philologie,* 97 (1981), 146-171, și „Definiția crostructurală a poeziei lirice amoroase a lui Quevedo (Un studiu despre „form rior" în sonete)", în *II Homenaje a Quevedo. Actas de la II ACM Literaria Renacentista,* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982, p. 293. El folosește unele dintre aceste idei în *Teoria literaturii,* ob.
PP- I35-I7I-

Esențialele poeticii clasice din această perioadă [529]. Rezultatul acestor ani de cercetare de-a lungul Epocii de Aur relevă relația strânsă care **a existat** în Epoca de Aur între creația textuală și modelele Teoriei Critice Literare care puteau reglementa acea producție lirică:

> Postulatul fundamental care a inspirat schema noastră este principiul generalizat al lingvisticii textuale conform căruia la baza fiecărui text operează un *plan textual ,* manifestabil, în virtutea principiului *izomorfismului lingvistic* conform unei *formule de bază a predicării, în care* se combină un *functor de predicare* și o serie de argumente *variabile , actanți sau* [cazuri530] .

García Berrio examinează macrocomponenta semantică a câtorva sonete de dragoste (de Garcilaso, Herrera, Quevedo, Góngora) pentru a identifica o formulă inițială de bază prezentă în fiecare sonet: **{cp} {S,O},** unde există un lexem verbal care acționează ca functor ({cp}) și anume „a *iubi",* cu două argumente obligatorii care ar fi *subiectul* **(S),** care este poetul , și obiectul sau termenul direct (O), care ar fi iubitul, astfel încât formula de mai sus ar fi echivalentă cu „Poetul o iubește pe doamnă". Odată definit primul nivel de predicație, se accesează un al doilea nivel și predicatele se diversifică; dacă poetul o iubește pe doamnă, ea îl poate iubi pe poet, într-o situație de *corespondență/reciprocitate,* sau îl poate urî, cu o propoziție de *non-corespondență/non-reciprocitate* , cu p&eltado a „cântecului" în primul caz și a „plângerii" și „suferinței" ■-= t. al doilea; cu „cântec" se face aluzie la toate comunicările pozitive Mt a: inclusiv lamentația, „plângere" se referă la posibilele varietăți de KaBOEion, în timp ce „suferință" înseamnă lamentație fără acuzație (cu ¡pa ' nero al compozițiilor majore).

La un al treilea nivel, actanții sunt specificați în variabile cu valoarea actanțială 2 (adică actorii), astfel încât schema inițială {(pj I >) este extinsă într-o serie de noduri care implică aceste variante:

{a cânta} {poetul, doamna} {a cânta} {poetul, Iubirea}

A produs lucrări fundamentale precum * *Formarea teoriei literare moderne, I. Topicele lui Horațiu în Europa*,* Madrid: Cupsa, 1977, **Formarea teoriei literare moderne, II. Teoria poetică a epocii de aur*,* Murcia: Universitatea din Murcia, 1980 și, bineînțeles, * *Introducere în poetica clasică. Comentariu la «Tabelele poetice» ale lui Cáscales*,* Madrid: Taurus, 1988.

lito de PETOFI-GARCÍA BERRIO, *ob. cit.,* p. 316.

{a se plânge] {poetul, (despre) doamnă} {a se plânge] {poetul, (despre) dragoste} {a se plânge} {poetul, (despre) poet}

Garcia Berrio observă că specificarea opțională a unui actant suplimentar poate aduce în joc un nou tip poetic, în general neglijat de critici: este vorba de „sonetele confidente", o figură ce ar fi un termen indirect actant, ce ar da naștere unei noi formulări: (c) {cp} {s/o/c}, sau ceea ce este același lucru: poetul cântă/se plânge la/despre doamna/iubitul cu *cineva/ceva.*

Ar rămâne un ultim nivel semantic care cuprinde inventarul posibilităților tematice desfășurate în aceste forme poetice. Astfel, de exemplu, în sonetele canto, modalitățile ar fi cele ale proclamării amoroase și cele ale perseverenței; în sonetele de prezentare, sunt incluse cele cu modalități privind viziunea doamnei (cuprinzând sonetele de portret și aventură), plus cele ale curtării. Cu aceste criterii, García Berrio explorează ramurile deschise în nivelurile anterioare (plângerea și suferința) pentru a înregistra echivalențele tematice propuse. Concluziile sunt valoroase din orice punct de vedere. Când abordează tema „moartea", García Berrio observă că pentru Garcilaso aceasta este foarte proeminentă în cantec, în timp ce pentru Herrera există o ambivalență curioasă, deoarece el nu a dorit niciodată moartea din motive unitive; exact opusul lui Quevedo, care a afișat componente mai sofisticate ale sentimentului plăcut al morții. Spre deosebire de el, Góngora a adoptat poziția opusă, care s-a detașat de subiect, dar a fost mai puțin îndrăgostit de el.

Este necesară cel puțin o ultimă reflecție pentru a îmbunătăți aceste analize :

Forma, autorul și poemul sunt produse și precipitate ale unei energii pe care (în lipsa unui nume mai norocos, o numim tradiție) (p. *3421* I)

Ce presupune trecerea de la structura textului la lume :

Schema noastră ne permite să contemplăm fără nicio îndoială marja foarte limitată de libertăți creative în care opera poetul clasic. Din acest motiv, am dorit cu această ocazie să evidențiem valoarea fundamentală a contextului intern, literar, gravitația greutății căii generale în sine asupra produselor individuale ale seriei (pp. 342-344).

Textul, contextul și tradiția ajung să formeze o unitate metodologică , vizibilă doar din această teorie a structurii textului și a structurii lumii531 .

O abordare similară a ghidat *Aspectele semantice lingvistic-textuale* ale Prof. E RAMÓN TRIVES, Madrid: Istmo-Alcalá, 1979, comparând poeme de Unamuno, Quevedo și Lupercio Leonardo de Argensola. (Dintr-o perspectivă mai teoretică, vezi AMPLOAREA ESEULUI LUI ARTURO CASAS, „Pragmatică și poezie", în *Advances in Literary Theory,* op. cit., pp. 229-308, în care consideră poemul ca un „act de vorbire unitar și global", identificând „actul macro-de vorbire al discursului eului liric" - poate cel mai studiat - și propunând „o atenție la textul liric nelimitată la unitatea poemului, deschisă astfel seriei sau cărții considerate global la rândul lor ca posibile acte macro-de vorbire", pp. 289-290. În această ordine a poeziei, ar fi relevantă analiza lui F. CABO ASEGUINOLAZA, „Enunțare lirică și «acțiune» retorică", în *Investigații semiotice III. Retorică și limbi,* Madrid: UNED, 1990, I, pp. 215-224.)

Estetica recepției

„Estetica recepției" este denumirea dată mișcării care, legată de Universitatea germană din Konstanz, și pe parcursul perioadei de cinci ani 1965-1980, și-a concentrat principalele eforturi pe elucidarea funcțiilor îndeplinite de receptor în procesul creației literare; sau, cu alte cuvinte, modul în care recepția favorizează constituenții formali care interferează cu dezvoltarea textualității. Prin urmare, Școala din Konstanz a studiat opera ca text, ca produs conceput pentru consum, pentru o utilizare specifică de către un grup de receptori; aceasta implică o nouă serie de probleme: temporalitatea ca și cadru în care se dezvoltă opera, istoricitatea care înconjoară conceperea unui set variabil de semne și ceea ce stă cu adevărat la baza acestei mișcări: estetica efectului receptiv, planul în care rolul jucat de cititor în comunicarea literară își dobândește adevărata importanță . ⁵³²

Ca o abordare generală, vezi Remo CESARINI, «VI. Literatura și cititorii», în *Introducere în studiile literare,* op. cit., pp. 163-185.

Desigur, aceste întrebări sunt intrinseci criticii literare în sine și, într-un fel sau altul, au interesat principalele grupuri studiate până acum; mai mult, estetica receptării poate fi considerată rezultatul logic al unora dintre acele orientări care indicau reprezentarea pe care rolul receptării ar trebui să o dobândească, funcțional, în construcția textualității: formalismul rus, Cercul Lingvistic de la Praga (cu amprenta sa semiotică) și, mai presus de toate, structuralismul anilor 1960 configurează mozaicul de idei cu care, în 1967, Hans Robert Jauss a lansat ceea ce a fost ulterior considerat declarația programatică a grupului, o conferință intitulată „Istoria literaturii ca provocare a științei literare" [533]. Jauss va revizui unele dintre abordările schițate aici, dar calea era deja deschisă pentru un grup de cercetători — Wolfgang Iser este cel mai cunoscut, dar nu trebuie să-i uităm pe Rainer Warning, Wolf-Dieter Stempel, Karlheinz Stierle sau Hans Ulrich Gurnbrecht — pentru a stabili liniile principale ale acestei „estetici" sau „poetici" a receptării , care se datorează, mai ales, noțiunilor teoretice și abstracte cu care a fost formulată și nu atât semnalării unor probleme concrete, deja semnalate de alte mișcări critice, ale căror idei principale ar trebui revizuite ca un antecedent necesar al acestei școli [534].

15.i. Fundamentele teoriei recepției

Până în 1967, recepția interesase un grup de cercetători — precum Auerbach, Escarpit și alții — ca o circumstanță sociologică.

[533] Iată cum a fost tradusă în spaniolă în 1970: *în Literatura ca provocare,* Barcelona Peninsula, 1976, p. 131-211; poate fi văzut și în *La actual ciencia liter, ria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente,* ed. de HU GUMBREC-T Salamanca: Anaya, 1971, p. 37-114.

[534] miscelania lui GUMBRECHT Din 1971, consultarea este indispensabilă. Două volume cu același titlu: *Estetica recepției.* Primul, compilat de J.A. MAYORAL, Madrid: Arco/Libros, 1987, se concentrează în principal pe autorii germani, în timp ce al doilea, editat de Asensi (1979), Madrid: Visor, 1989, explorează fundamentele teoretice ale acestui curent. Asensi oferă abordări generale bune . «Capitolul 10. Heidegger, hermeneutica ontologică și estetică a

Sartre — atent la rolul pe care publicul (înțeles în dimensiunea sa globală) l-a jucat în construirea cadrelor istorice care ar putea permite trasarea liniilor esențiale ale unei istorii a literaturii, de exemplu [53i] . Însă aceste abordări consideră receptorul doar ca un alt factor în mecanismul construcției literare, nu ca o perspectivă ce intervine în formarea procesului textual, care este planul pe care germanii de la Constanța vor avea impact.

În linii mari, teoria receptării este intrinsec legată de eșecul diferitelor metodologii lingvistice (structuralismul, glosematica, generativismul) în abordarea fenomenului literarității. Întrucât niciuna dintre ele nu a putut găsi o formulă potrivită pentru a explica funcționarea limbajului literar, au apărut noi perspective care au căutat să încorporeze procesul istoric și factorul evaluativ în definirea unei teorii literare mai apropiate de realitatea literaturii înțeleasă ca proces de comunicare (textuală și extratextuală, prin urmare).

b» 15.1.1. Despre formalism Structuralismul ceh

Abordarea acestei investigații este deja formulată în unele dintre **lucrările** formalismului rus, în special în cele care tratează posibilitatea definirii unei noi viziuni istorice asupra fenomenului literar (§ 2.3.2.4), cum ar fi cea propusă de J. Tynyanov atunci când pune în corespondență

„Recepția", *Istoria teoriei literare, Volumul II,* pp. 651-693, J. DOMÍNGUEZ CAPARROS, „Capitolul XXV. Estetica recepției", *Teoria literaturii,* pp. 383-391, Robert C. HOLUB, *Teoria recepției: o introducere critică (* 1984), Londra: Methuen, 1985, Elrud IBSCH, „Recepția literară", în *Teoria literaturii,* ed. cit., pp. 287-313, Montserrat IGLESIAS SANTOS, «Estetica recepției și orizontul așteptărilor», *vezi Advances in Literary Theory (Estetica recepției, Pragmatică, Teoria empirică și Teoria polisistemului),* op. cit., pp. 35-116 *și Critica răspunsului cititorului. De la formalism la poststructuralism,* ed. de Jane P. TOMPKINS, Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1980.

Vezi, de exemplu, E. AUERBACH, **Literatura și publicul în Evul Mediu târziu** [reamintiți § 6.1 și nota 155], R. ESCARPIT, **Către o sociologie a faptului literar** [1970], Madrid: Edicusa, 1974, JP SARTRE, * *Situationes II**, Paris: Gallimard, 1948. În cazul literaturii spaniole, importanta abordare a lui Ricardo SENABRE, **Literatura și publicul**, Madrid: Paraninfo, 1986, a fost una de pionierat.

Formele artistice interne ale unei opere sunt legate de setul de abordări structurale care le permit (în special cele sociale). Aceste perspective vor fi adoptate de teoreticienii Școlii de la Praga în încercarea lor **de a** defini o concepție structurală largă care să cuprindă problemele ridicate de limbajul literar. Studiile lui J. Mukarovsky (§ 3.1) vor fi, mai presus de toate, cele care oferă dinamismul necesar pentru a include, în cadrul sistemului teoretic utilizat pentru analiza limbajului literar, normele de receptare care intervin în acest proces comunicativ; nu este importantă doar relația autorului cu societatea în care trăiește, ci și cea a cititorilor, cu acel grup social ale cărui legi și circumstanțe devin un cod de semnificații de care opera, fie prin respingere, fie prin acceptare , trebuie să țină cont. Fuziunea acestor două orientări - structuralistă și semiotică - este cea care permite includerea perspectivei istorice în această dezvoltare; această ultimă considerație este de interes deosebit pentru R. Ingarden (§ 3.2), care a formulat o teorie a operei de artă ca obiect intențional , ale cărei valori nu puteau fi completate decât de receptor. Cei doi teoreticieni diferă în sensul că Mukarovsky își imaginează un cititor variabil, situat în cronologia narațiunii și condiționat de aceasta, în timp ce Ingarden postulează un receptor ideal și abstract. Însă, după cum se poate observa, două dintre principalele probleme ale recepției sunt deja conturate aici: a) funcția acestui receptor ca parte activă a construcției literare și b) valoarea istoriei în această dezvoltare.

Fenomenologia bl x j hermeneutică

Se întâmplă ca teoreticienii Școlii de la Praga - în special Ingarden, și mai târziu Vodicka - să fie influențați în mod notabil de gândirea fenomenologică a lui Husserl și de evaluările lui Heidegger asupra activității hermeneutice. Merită să ne amintim că fenomenologia subliniază rolul receptorului în dezvăluirea semnificațiilor unei opere de artă, fundamentul pe care Ingarden a construit ceea ce el a numit „structura schematică" a semnificațiilor (cea pe care cititorul trebuia să o completeze). Husserl a fost cel care a atras atenția asupra conținutului conștiinței individuale ca suport pentru cunoașterea realității, distanțarea -

Investigarea filosofică a pretenției de a defini lumea exterioară „obiectiv" nu dezvăluie „lucruri", ci mai degrabă „fenomene" prin care conștiința percepe obiecte reale. Aceasta înseamnă că conștiința este originea și centrul tuturor simțurilor cu care ființele umane abordează lumea înconjurătoare. Cea mai evidentă consecință a acestor abordări filosofice în domeniul criticii literare este noua concepție a obiectivității textuale. Pe de o parte, se ia în considerare valoarea subiectivității cu care se manifestă personalitatea criticului (identică, așadar, cu cea a autorului; și un cadru în care are loc un schimb de valori) , iar pe de altă parte, se formulează un domeniu al obiectivității metodologice, conceput ca un repertoriu de verificări intersubiective (care permit includerea cititorilor înțeleși ca un grup colectiv).

De o importanță mai mare în gestația ideilor care stau la baza esteticii receptării este așa-numita hermeneutică istorică a sensului literar, care se bazează pe noțiunea de conștiință schițată de Martin Heidegger, cu negarea oricărei forme de obiectivitate; cunoașterea lumii se realizează dintr-o conștiință interioară , căreia îi este subordonată însăși valoarea existenței umane, proiectată în starea de înțelegere [HÓ] . Aceste idei sunt transformate într-un sistem de analiză literară de către Hans Georg Gadamer, din care J'asiss va extrage concepția fundamentală a „orizontului așteptărilor" [537] ; „pentru Gadamer, o operă literară nu posedă, în niciun moment, un sens desăvârșit , ci este inclusă, ca încă un semn, într-un orizont sonor din care provin valorile cu care este interpretată în fiecare moment istoric [538] : adică ceea ce Gadamer numește «adevărul» sensului

[06] După cum rezumă M. ASENSI în analiza sa asupra *lucrării Ființă și timp[ü)2]:* „Ceea ce trebuie să ținem cont este că interpretarea și înțelegerea nu sunt activități pe care cineva decide să le desfășoare sau nu, ci mai degrabă fac parte din modul său de a fi și de a exista în lume (...), care sunt condiții fără de care lumea nu ar putea fi locuită. Să ne dăm seama, așadar, de importanța crucială pe care o are limbajul pentru Heidegger: vorbirea, ca fundament ontologic-existențial al limbajului " , *op. cit.,* p. 657.

R. WARNING SUBLINIAZĂ că Jauss „se leagă de Gadamer prin susținerea unei refondări hermeneutice a istoriei literaturii. În mod surprinzător, la Jauss conceptul de istorie a recepției este subordonat celui de istorie a efectelor, înțelegând efectul unei opere ca fiind dependent de participarea activă a receptorului", vezi „Estetica recepției ca pragmatică în științele literaturii", *Aesthetics of Reception,* ed. R. WARNING, op. cit., pp. 13-34; citat [la] p. [22] .

Mario J. VALDÉS REZUMĂ: «Textul este întotdeauna istoric, adică a fost scris de cineva la un moment dat într-o limbă specifică. Astfel, istoricitatea

operei[538] [539]Lectura implică un proces de interpretare, un fel *de* „cerc de înțelegere", alcătuit din prejudecăți și componente ale unei axiologii care împiedică textele să dobândească un conținut ce poate fi numit „obiectiv": se citește în raport cu lumea pe care o locuiește.

> Limbajul nu este doar una dintre însușirile cu care omul este înzestrat așa cum este în lume, ci pe limbaj se bazează și este reprezentată însăși existența omului: oamenii au pur și simplu *o lume.* Pentru om, lumea este acolo ca o lume, într-o formă sub care nu are existență pentru nicio altă ființă vie plasată în ea. Și această existență a lumii este constituită lingvistic (...) Nu numai că lumea este o lume în măsura în care accesează limbajul; limbajul își are adevărata existență doar în faptul că lumea este reprezentată în el. Umanitatea originală a limbajului semnifică astfel, în același timp, lingvistica originală a faptului-de-a-fi-în-lume-al-omului *(Adevăr și metodă I,* p. 531) [540].

Prin urmare, această ramură a hermeneuticii literare a devenit una dintre pietrele de temelie esențiale ale esteticii recepției, devenind un studiu al tuturor circumstanțelor implicate în procesul de receptare.

„Textul este o parte esențială a oricărei analize a acestuia. Însă cititorul pe care îl interpretează este, de asemenea, bazat pe propria sa istoricitate. **Punctul** de vedere istoric din care cititorul abordează textul este o parte semnificativă a tuturor interpretărilor", „Gadamer, Hans-Georg", în *Enciclopedia Teoriei Literare Contemporane. Abordări, Cercetători, Termeni,* ob. cit., pp. 326-329, p. 327.

[539] Pueden verse, a este respect, sus dos volumes *Verdad y Método. Fundamente a unei filozofii hermeneutice* {1960], Salamanca: Sígueme, 1977 și *Adevărul* 1 *Metoda II* {1986}, Salamanca: Sígueme, 1992. Mario J. VALDÉS SUBLINIAZĂ: „ Caracteristica esențială a unei opere literare este aceea că poate transcende - condițiile psihologice și sociologice ale producției sale și, astfel, intră într -o nouă relație care nu poate fi circumscrisă. Această nouă relație este cea a unei serii nesfârșite de lecturi, fiecare dintre ele fiind înrădăcinată în propria situație sociologică, psihologică și culturală", în „Teoria hermeneuticii fenomenologice", în Literary *Theories Today,* op. cit., pp. 167-184, p. 175; o altă sinteză a acestor probleme este oferită de același MJ. VALDÉS: „Despre interpretare", în *Theory of Literature,* ed. cit., pp. 317-330.

[540] O poziție pe care o repetă ca încheiere a studiului său, *„Dialectica lui Hegel* ", „...în „Relația limbajului cu lumea, cu ceea ce se vorbește, se articulează doar în virtutea structurii constitutive lingvistice a ființei noastre-în-lume. Vorbirea rămâne legată de totalitatea limbajului, de potențialitatea hermeneutică a discursului, care depășește în orice moment ceea ce a fost spus", Madrid: Cátedra, 1981, p. 146. Pentru configurația istorică a hermeneuticii, vezi José DOMÍNGUEZ CAPARROS, *Origins of Critical Discourse: Ancient and Medieval Theories on Interpretation,* Madrid: Gredos, 1993-

Lectura, atât a procedurilor de interpretare, cât și a condițiilor de înțelegere pe care un sistem de cunoaștere a textelor le pune în joc [541]. Această linie de cercetare reunește lucrări ale lui R. Ingarden și L. Spitzer, formând ordinea perspectivelor care i-a permis lui W. Iser să-și construiască teoria „cititorului implicit" (vezi, mai târziu, § 15.2.2.1) [542].

Pozitivismul istoric și structuralismul

Una dintre principalele valori pe care estetica recepției le-a redat criticii literare este noțiunea de istoricitate ca factor intrinsec în dezvoltarea textuală. Trebuie menționat, în acest sens, că majoritatea metodologiilor apărute de-a lungul secolului al XX-lea , concentrându -se pe baza lingvistică a limbajului literar, au privat opera de situația sa istorică , de contextul său temporal. Chiar și în primele mișcări critice , adică de la formalism la stilistică (și nu întotdeauna), autorul a fost luat în considerare în rolul său de creator sau emițător al textului; dar, în curând, diverse abordări structuraliste au ajuns să-l alunge din procesul de formare literară. Astfel, a rămas doar textul , înțeles ca un mesaj care configurează un sistem, a cărui structură internă trebuia analizată - era o „propoziție" a acelui limbaj - pentru a înțelege relațiile pe care opera le determină și care nu au nicio legătură cu intențiile unui presupus autor (interpret).

[541] GADAMER subliniază că „ hermeneutica romantică și punctul culminant al acesteia în interpretarea

„ Interpretarea psihologică, adică descifrarea și fundamentarea individualității altuia, pune problema înțelegerii într-un mod excesiv de unilateral. Considerațiile noastre ne împiedică să împărțim problema hermeneutică între subiectivitatea interpretului și obiectivitatea sensului care trebuie înțeles", vezi „Istoria efectelor și a aplicării", în *Estetica recepției,* ed. cit., pp. 81-88; citat la p. 88.

[542] Un studiu global al acestor *derivări* este prezentat de Manuel ASENSI în *Teoria Lectură. Pentru o critică paradoxală,* Madrid: Hiperión, 1987, care rezumă: „Este evident că, dacă orice interpretare participă inevitabil la tradiție și prejudecăți, nu este posibil să vorbim despre o *reconstrucție a sensului univoc al unui text,* „...deoarece orice înțelegere a acesteia este deja o pre- înțelegere (Heidegger)", p. 97. Vezi, din același text, „C) Estetică și hermeneutică ontologică la H.-G. Gadamer", în capitolul 10 din *Istoria teoriei literaturii . Volumul* II , pp. 661-667, unde îi leagă pe Heidegger și Gadamer în sensul acestei conexiuni: „A înțelege, a interpreta, a răspunde la întrebarea unui text este un fapt esențial al limbajului, deoarece pentru a exprima conținutul unui text trebuie să-l traducem în limba noastră", p. 667.

o gramatică universală (Barthes) ar fi putut adăposti. În această linie, părea inevitabil ca structuralismul să conducă la studiul cititorului acelui text; dar acest lucru nu a fost cazul, tocmai pentru că analizele efectuate asupra relațiilor interne ale acestor texte nu au răspuns la toate întrebările ridicate de o înțelegere minimă a limbajului literar. Într-un fel, aceste limitări ale criticii structuraliste sunt depășite de aceste noi proceduri interpretative, care nu rămân în interiorul textului, ci îl transcend prin contopirea lui cu alte sisteme de semne care explică o bună parte din semnificațiile sale. Dacă ceea ce structuraliștii au căutat a fost o reconstrucție a sensului textual, prin analiza elementelor care au acționat ca semnificanți, acea poziție sincronică este acum înlocuită de contrastul mai multor sisteme între ele, deoarece ceea ce interesează estetica recepției nu sunt originile acelor semnificații, ci relațiile care reies din ele și care sunt perceptibile doar în procesul receptiv.[541] [542].

Prin urmare, criticii lui Constance merită meritul de a fi recuperat factorul istoricității textuale, deși departe de evaluările pozitivismului secolului al XIX-lea, împotriva cărora au reacționat formalismul rus sau, decenii mai târziu, structuralismul barthian. Nu este vorba de un istoricism care urmărește să descopere valori universale și eterne, prin urmare atemporale, într-o operă literară, ci mai degrabă de un relativism istoric care ignoră stabilirea unor cadre diacronice largi (epoci, perioade, sisteme și, în cele din urmă, sisteme de sens) pentru a se concentra în primul rând pe dimensiunea dinamică a textului înțeles ca proces istoric. Una dintre primele circumstanțe ale acestor abordări este includerea în activitatea interpretativă a noțiunii de „epocă a criticului", ca element configurator al valorilor implicate în procesul de înțelegere a operei; textul, în transmiterea sa temporală, încorporează lecturi și evaluări critice care, într-un fel, îl codifică [543]. Există o utilizare comunitară

[545] JM a subliniat pe bună dreptate acest lucru · POZUELO YVANCOS: «Poetica recepției pe care o combate nu este cea a emisiunii, ci cealaltă: cea a textului, care devenise acum sursa și destinația cercetării literare», *op. cit.,* p. 107.

[542] subliniază FOKKEMA și IBSCH : „Sistemul relațional al diferitelor elemente „(de tip fonologic, lexical, sintactic sau tematic) al unui text este punctul de plecare (sincronic) pentru cercetarea în teoria recepției", *op. cit.,* p. 173.

[543] Pentru aceste aspecte, vezi *Teoria lecturii,* ed. de Pedro AULLÓN DE HARO și M. [a.] Dolores ABASCAL, Málaga: Universitatea, 2006 (Anexa LXI a *Analectei Mala-*

a operei literare care îi definește deja semnificațiile, aceste elemente fiind factori extrinseci operei în sine. Aceasta este valoarea „relativizării istorice" pe care autorii lucrării Constance o stabilesc în opera lor și care decurge tot din teoria lui Gadamer: gândirea istoriei ca studiu al trecutului, obligat să se schimbe sistematic în momentul în care noi structuri de idei sunt încorporate în analiza istorică; aceasta este baza teoriei „efectului estetic" care trebuie luată în considerare în utilizarea unei istorii literare: o operă este întotdeauna purtătoarea unei anumite reevaluări, previzibilă, desigur, dar cel puțin aplicabilă *atunci când se interoghează* asupra traiectoriei pe care a urmat-o această operă până la punctul sincronic în care urmează să fie studiată. Din acest motiv, vorbim despre „contexte de sens" [546] care decurg din relațiile detectate în compararea diferitelor opere .

Prin urmare, există cinci fundamente pe care estetica recepției își bazează metodologia: *a)* recuperarea conceptului de „istorie literară", care cuprinde evaluările diacronice plus codurile de sens pe care lecturile ajung să le configureze; *b)* atenția care va fi acordată noțiunii de consum literar, ca perspectivă din care poate fi abordată problema pusă de limbajul literar; *c)* verificarea diferitelor puncte de vedere cu care recepția intervine în procesul comunicării literare: nu doar cititorul real, ci cititorul ideal, sau naratarul lui G. Prince, sau acel „arhi-cititor" despre care a vorbit M. Riffaterre (§ 7.1.1); *d)* determinarea unui cadru de ■-emide, care decurg din aceste procese de lectură, care sunt cele care indică ce măsură de literaritate primește fiecare operă în fiecare moment istoric (ceea ce s-ar putea numi orizontul lecturii: și care poate explica de ce Góngora într- un punct diacronic este considerat un scriitor înnoitor și în altul un autor marginalizat); și *e)* utilizarea conceptului de tradiție literară pentru a ilumina problema genurilor literare, înțelese ca produs istoric și nu ca o simplă taxonomie a textelor.

Nu toți autorii din Constance sunt interesați de aceste aspecte, dar ele servesc la evidențierea direcțiilor în care această mișcare s-a transformat.

(citana), o varietate din care se remarcă lucrările lui Pedro AULLÓN DE HARO, «Teoria generală a lecturii», pp. 13-52, Antonio DOMÍNGUEZ REY, «Fundamentul hermeneutic al lecturii», pp. 127-231, M. [a] Dolores ABASCAL VICENTE, «Retorica lecturii», pp. 265-287, și Antonio CHICHARRO, «Sociologia receptării și a lecturii (aspecte introductive)», pp. 289-308.

[546] Vezi Heide GOTTNER, *Logik der Interpretation,* München: Fink, 1973.

Aceasta a format liniile esențiale ale criticii literare. Este potrivit, acum, să examinăm cele mai importante contribuții ale fiecăruia dintre acești gânditori.

15.2. Teoreticienii esteticii

1 • recepția

După cum am menționat deja , Hans Robert Jauss a fost responsabil pentru deschiderea „ orizonturilor ” teoretice care aveau să cuprindă cele mai semnificative discuții și poziții ale acestei noi tendințe critice. Privind în urmă zece ani mai târziu , el a rezumat-o astfel:

> Filologii angajați de Universitatea din Constanța au avut o participare foarte activă la revizuirea postulatelor științifico-teoretice, prin constituirea primei specialități germane a științei literaturii și prin orientarea spre estetica receptării și efectului, introdusă de *Literaturgeschichte ais Provokation* (1967) și de *Die Appellstruktar der Texte (1970)* [547] a lui Wolfgang Iser .

În acei ultimi ani ai anilor 1960 , în plină expansiune a procedurilor de analiză structuraliste , gânditorii lui Constance au considerat realitatea textului din perspectiva receptării, ceea ce a fost interpretat ca o provocare împotriva noilor metode critice, în special din cauza pretenției lui Jauss de a recupera cadrul istoricismului .

> ...Am văzut oportunitatea unei noi teorii a literaturii, dar nu în depășirea istoriei, ci în recunoașterea inepuizabilă a acelei istoricități, care este proprie artei și care caracterizează înțelegerea acesteia (id.,

O nouă „teorie istorică”, așadar, distanțată de pozitivism, modele structuraliste abstracte și comparativism, care implica o respingere a taxonomiilor din secolul al XIX-lea, a sistemelor închise de semne și a modelelor formaliste de descriere . Totul se învârte în jurul noului concept de „istorie” care va cuprinde aceste idei:

[17] liti *Experiență estetică și hermeneutică literară (Eseuri în domeniul experienței estetice)* [1977], Madrid: Taurus. 1986, p. 15.

> ...o poveste care a ținut cont de procesul dinamic de producție și receptare, al autorului, operei și publicului și care a folosit o hermeneutică a întrebărilor și răspunsurilor (id.).

În această ultimă afirmație, mai presus de toate, sunt conținute liniile esențiale ale ceea ce avea să fie numit mai târziu „Școala lui Constance" și care trebuie, prin urmare, să înceapă să fie studiată cu figura lui HR Jauss.

15.2.1. Hans Robert Jauss

Așa cum a procedat Barthes împotriva criticii academice franceze, Hans Robert Jauss, la mijlocul anilor 1960, i-a confruntat pe teoreticienii pe care se bazează filologia germană, inspirându-se din aspectele esențiale ale formalismului rus (curent care critică respingerea istoriei de către acesta), în principal în liniile școlii sale pragheze [544], și, pe de altă parte, din diferitele poziții sociologice care au atras atenția asupra valorii textului ca obiect al analizei lor. Jauss însuși este cel care mărturisește amprenta pe care i-au lăsat- o semiotica lui Mukarovsky , teoria concretizării a lui Vodicka, dezbaterea din Germania dintre Habermas (critica ideologică) și Adamer (apărătorul hermeneuticii), considerațiile lui Paul Ricoeur asupra „sensului istoric " , plus noțiunea de „paradigmă" a lui T.S. Lewis . [545]Kuhn.

---

[544] „Structuralismul praghez — ca o dezvoltare ulterioară a formalismului rus (...) — a anticipat încercările mele de a realiza o nouă istorie a literaturii și artei bazată pe preeminența hermeneutică a recepției", *ibidem,* p. IÓ.

[0,49] Apărarea „istoricității", criticată de structuraliști, caracterizează gândirea acestui filosof francez; vezi lucrarea sa * *Istorie și adevăr** [1955], Madrid: Encuentro, 1990. În **Hermeneutică și structuralism*,* în 1969, el subliniază: „Actul de a vorbi este exclus nu doar ca execuție externă, ca realizare individuală, ci ca combinație liberă, ca producere de afirmații fără precedent (...) În același timp, istoria este exclusă, nu doar schimbarea de la o stare a sistemului la alta, ci producția de cultură și a omului în producerea limbajului său", Buenos Aires: Megalopolis, 1975, p. 94.

15.2.1.1. Istoria literară ca provocare

Totuși, aceste poziții vor fi discutate în „Istoria literaturii ca provocare a științei literare" din 1967, iar pe unele le respinge din cauza limitelor cu care abordează fenomenul creației literare; astfel, de exemplu, Jauss consideră insuficientă viziunea formalistă asupra unei istorii literare, articulată ca o succesiune de sisteme, dar deconectată de istoria generală [550], în același mod în care respinge obiectivismul sociologic al curentelor marxiste [551]; într-un anumit fel, Jauss intenționează să îmbine ambele concepții:

> Încercarea mea de a depăși prăpastia existentă dintre literatură și istorie, dintre cunoașterea istorică și cunoașterea estetică, poate începe cu primul punct în fața căruia ambele școli s-au oprit. Metodele lor concep *faptul literar* în cadrul cercului închis al unei estetici a producției și prezentării. Procedând astfel, ele privează literatura de o dimensiune esențială atât pentru caracterul său estetic, cât și pentru funcția sa socială: dimensiunea receptării și efectului său (p. 162).

Adică, este vorba despre reintegrarea literaturii în istorie, păstrând caracterul artistic al celei dintâi, prin aspectul **receptării** ; evenimentele literare nu sunt legate doar de istoria lor particulară și diacronică, ci de efectele pe care aceste texte le au asupra societății căreia i se adresează. În mod evident, Jauss acordă publicului o concepție despre forța creatoare și istorică, la fel de importantă ca cea reprezentată de autor și text. După cum indică el, opera literară posedă o viață istorică ce poate fi cunoscută doar din rolul activ jucat de receptor (p. 163). Lectura unui text presupune implicare **estetică** , întrucât un cititor pune în joc, deși nu

> „ Istoricitatea literaturii nu se epuizează în succesiunea sistemelor formale; evoluția literaturii, la fel ca cea a limbajului, nu este determinată doar în mod imanent de propria sa relație diacronic-sincronică, ci și de raportul său față de procesul general al istoriei", p. 161.

[551] Cu un atac dur la adresa tezelor lui Lukács: „Aceste contradicții pot fi observate atât în explicația sa privind validitatea normativă a artei antice, cât și în canonizarea lui Balzac pentru literatura modernă, dar și în conceptul de totalitate și corelativul său, «caracterul imediat al reflecției»", pp. 151-152.

El își dorește întreaga serie de lecturi pe care le-a întreprins anterior și, prin urmare, contribuie la constituirea unei tradiții a receptărilor, care funcționează ca o implicație istorică (pp. 164-165). Aceasta trebuie să fie baza adoptată pentru construirea unei istorii literare, atentă mai ales la funcția **creativă** cu care receptorul gândește și transmite opera literară.

Cu aceste idei, Jauss propune șapte teze pentru formularea unei istorii literare bazate pe o estetică a recepției:

1) Respingerea obiectivismului istoric care a ajuns să valorifice munca monetară ca un obiect clasic și universal, prin urmare străin mecanismelor de producție și recepție:

> Istoricitatea literaturii nu se bazează pe o relație stabilită *post festum* a „faptelor literare", ci pe experiența anterioară a operei literare de către cititorii acesteia (p. 166).

2) Propunerea noțiunii de „orizont al așteptărilor" (urmând orizontul hermeneutic al lui Gadamer)[546] [547]) să evidențieze sistemul de idei **pe care** publicul îl dezvoltă în exercițiul lecturii sale; aceste principii – construite pe baza lecturilor – împiedică recepția să fie un proces neutru; tot ceea ce este citit devine o așteptare A lectură nouă:

> Un proces corespunzător de stabilire și deplasare continuă a orizontului determină, de asemenea, relația fiecărui text cu seria de texte care formează genul. Noul text evocă pentru cititor (ascultător) orizontul așteptărilor familiare din textele anterioare și regulile jocului, care sunt apoi variate, corectate, modificate sau pur și simplu reproduse (p. 171).

3) Totuși, „orizontul așteptărilor" nu este fix, ci mai degrabă modificabil, pe măsură ce forma unei noi lucrări se împarte într-un sistem.

[546] Dintr-o apreciere profundă a *Adevărului și Metodei,* cu acceptarea și critica postulatele sale, la pp. 184-188.

[547] SUBLINIAZĂ M. Iglesias Santos: „În timp ce Jauss diferențiază două orizonturi (cel al Codul autorului (codul cititorului și codul autorului) indică faptul că ambele coincid în momentul apariției operei. În timp ce codul autorului este imuabil, înscris în text, codul cititorului este supus unor transformări continue de-a lungul istoriei. De aici și natura deschisă a operei literare pentru Estetica Recepției, deoarece este supusă unor noi lecturi atunci când este interpretată în lumina noilor orizonturi ale așteptărilor cititorului", vezi „Estetica Recepției și Orizontul Așteptărilor", p. 75.

de idei compuse din prejudecăți, valori și norme estetice; de aceea Jauss vorbește despre „distanța estetică" pentru a stabili gradele de modificare ale acelui sistem; o „distanță" evidentă, mai ales, în separarea dintre gusturile publicului și judecățile criticilor. Caracterul artistic al unei opere literare este determinat de distanța dintre orizontul de atracție și operă.

4) Este posibil, așadar, să recreăm „orizontul așteptărilor" oricărei epoci dacă se reconstituie întrebările la care a răspuns acel text ; în acest fel, se poate înțelege cum a interpretat publicul din acel timp istoric opera; mai mult, se elimină riscul de a implica norme receptive actuale în înțelegerea altor perioade literare ; se elimină convingerea că poezia posedă o încărcătură estetică etern prezentă în operă; împotriva acestei idei (de clasicism clar) Jauss își ridică noțiunea de istorie a literaturii concepută ca o succesiune dialectică de întrebări și răspunsuri între creator și receptor în cadrul interior al operei:

> Această funcție productivă a înțelegerii progresive, care conține în mod necesar și critica tradiției și a uitării, trebuie să stea apoi la baza schiței referitoare la estetica receptării istoriei literaturii (p. 188).

5) Varietatea acestor receptări face posibilă înțelegerea sensului și formei operei literare; singura linie de dezvoltare istorică care poate fi explorată [548]. Cu o idee importantă: *noul* nu doar o categorie estetică, ci aspiră să devină o categorie *de tip boutique*

6) Pe baza acestui progres diacronic pe care diferitele moduri de receptare descoperite tind să-l arate, se pot face acum tăieturi sincronice, care ar corespunde unor epoci sau perioade istorice, dar care ar permite: explicarea schimbării structurii literare în momentele sale transcendente

7) În cele din urmă, ar fi necesar să se conecteze aceste cadre de receptare cu modele de istorie generală, pentru a explica modul în care experiența de lectură a ajutat receptorul să interpreteze lumea și să-și influențeze comportamentul social:

> Funcția socială a literaturii devine manifestă în posibilitatea sa autentică doar acolo unde experiența literară a cititorului intră în orizontul așteptărilor practicii sale de viață, îi preformează înțelegerea lumii și, prin urmare, influențează și formele sale de comportament

[548] „De asemenea, este necesară plasarea operei în «succesiunea sa literară» pentru a-i recunoaște poziția și semnificația istorică în relația de experiență a Literaturii", pp. 188-189.

[5S!] „Totuși, dimensiunea istorică a literaturii, continuitatea sa transcendentă, care s-a pierdut atât în tradiționalism, cât și în pozitivism, poate fi recuperată dacă istoricul literaturii descoperă puncte de referință și evidențiază lucrări care articulează caracterul procesului de «evoluție literară» în momentele sale formative ale istoriei și în diviziunile diferitelor epoci", p. 200.

social (p. 201).

Este vorba, așadar, de organizarea a două „orizonturi": unul inter no literar, implicit de operă, și un altul „entornai" sau contextual, oferit de cititorul unei anumite epoci și societăți.

15.2.1.2. Revizuirea orizontului așteptărilor

Formularea acestui cadru de așteptări nu este lipsită de dificultăți, așa cum s-a recunoscut în 1977:

> Organizarea unui orizont literar intern al așteptării, fiind deductibilă din textul în sine, este mult mai puțin problematică decât cea a unui orizont social al așteptării, întrucât acesta din urmă nu este tematizat ca text al unui mediu istoric (p. 17).

De fapt, aceste afirmații presupun o revizuire a unora dintre ideile formulate în 1977, dar chiar mai devreme, în 1975, [556] , el schițase trei căi pentru dezvoltarea cercetărilor viitoare: a) pe de o parte, tensiunea care apare în procesele de *recepție și acțiune,* pentru a afla ce proceduri sunt implicate în construirea sensului unei opere date; b) pe de altă parte, modul în care o experiență estetică ajunge să fie integrată în cele două domenii complementare ale *tradiției* (care provine din sedimentarea culturală inconștientă) și selecției *(* operată asupra...).

Y U Într-o anexă la o lucrare intitulată „De la Ifigénie a lui Racine la cea a lui Goethe" și publicată în *Pentru o estetică a recepției,* Paris: Gallimard, 1978, pp. 243-262.

„prin exercițiul conștient al lecturii); c) în final, orizontul *așteptării* (format în momentul unei perioade istorice) trebuie format cu *funcția de comunicare,* care în ultimă instanță este ■ realitățile pe care se bazează istoria" [7.] Din acest motiv, în acel an 1975, Jauss a propus să se considere figura „cititorului" ca o bază solidă pentru trasarea unei istorii a literaturii, în fața ideilor formulate de tradiție:

> Dacă este adevărat că conceptul de operă de artă, învăluit de o aură limitată, în validitatea sa istorică, în principal la perioada idealistă a societății burgheze, ar trebui să ne întrebăm de acum înainte cum se explică faptul că, *post festum,* întreaga istorie a artei a fost concepută și prezentată sub semnul primatului operelor asupra impactului lor, al autorilor asupra cititorilor ·

15.2.1.3. Efectul estetic și experiența estetică

„Experiența estetică și hermeneutica literară” din 1977 constituie primul studiu sistematic în care Jauss încearcă să examineze acele procese *de recepție și acțiune,* integrate în noțiunea de „efect estetic” sau de „ experiență estetică”, valorizate din perspectiva receptivității și **a comunicării** . Din comportamentul său receptiv, experiența estetică impune o temporalitate specială funcțiilor vieții, deoarece obligă pe cineva să perceapă într-un mod special, cu o dimensiune a descoperirii, afirmată asupra plăcerii produse de obiectul acelei recepții:

> ...ne duce în alte lumi ale fanteziei, eliminând astfel obligația timpului; se inspiră din experiențe viitoare și deschide gama posibilelor forme de acțiune; ne permite să recunoaștem trecutul sau trecutul și astfel conservăm timpul pierdut (p. 40).

[557] După cum rezumă R. SELDEN, „orizontul inițial al așteptărilor ne arată doar cum a fost evaluată opera în momentul apariției sale, dar nu îi stabilește definitiv sensul (...) Aceasta înseamnă, desigur, că nu vom putea niciodată examina orizonturile succesive din momentul apariției unei opere până astăzi și apoi, cu totală ignorare și obiectivitate, să ajungem la sensul sau valoarea ei definitivă...”, p. 137.
„ [Vezi] «Cititorul ca exemplu al unei noi istorii a literaturii» {19 7J *Estetica recepției,* ed. cit., pp. 59-85; citat la p. 85.”

Însă experiența estetică are și un aspect comunicativ, permițând receptorului să se identifice cu ceea ce și-ar dori să fie:

> ...permite să savurezi ceea ce, în viață, este de neatins sau ceea ce ar fi greu de suportat; oferă un cadru exemplar de relații pentru situații și funcții, care pot fi adoptate prin mimesis spontan sau imitație liberă și, în final, oferă posibilitatea — în fața tuturor funcțiilor și situațiilor — de a înțelege realizarea însăși ca un proces de formare estetică (id.)

Aceste principii includ elemente deja evidențiate în 1967, când am afirmat că literatura și arta nu pot dobândi o dimensiune istorică decât prin experiențele pe care destinatarii acestor produse semnifice le pun în joc ; prin urmare, mă preocupă acum să aflu care sunt categoriile cu care a fost pusă în legătură acea plăcere estetică ce traduce receptarea operei de artă [549].

Jauss recuperează trei noțiuni din tradiția estetică pentru a încerca să contureze această istorie a plăcerii estetice: *poiesis,* aisthesis și *catharsis, definindu -le* astfel:

> Prima, *poiesis,* în sensul aristotelic de „cunoaștere poetică”, se referă la plăcerea produsă de munca depusă de sine (...) A doua, *aisthesis,* poate desemna acea plăcere estetică de a vedea prin recunoaștere și de a recunoaște prin vedere, pe care Aristotel a explicat-o din dubla

[549] Într-un proces, după cum se poate observa, din nou apropiat de R. BARTHES, care deja în 1973 pleda pentru necesitatea studierii a ceea ce el numea *Le plaisir du texte* (§ 12.i.3.2, p. 229).

> rădăcină a plăcerii produse de imitat (...) Cât despre a treia, *catharsis,* este vorba —judecând după definițiile lui Gorgias și Aristotel— de acea plăcere a propriilor emoții, provocată de retorică sau poezie, care sunt capabile să conducă ascultătorul și/sau spectatorul atât la schimbarea convingerilor lor, cât și la eliberarea spiritului lor (pp. 75-76).

Prin aceste trei abordări se formează cele trei categorii „de bază" ale experienței estetice; există, între ele, o relație de funcții independente, deoarece, de exemplu, un artist poate, cu opera sa, să adopte rolul de observator și cititor *(poiesis* și *aisthesis,* așadar), la fel cum un cititor poate fie să interpreteze un text ca și cum l-ar fi creat el însuși *(poiesis)* , fie să-l perceapă din orizontul său personal de așteptări *(aisthesis),* depășite în exercițiul acelei lecturi *(catarsis).* Funcția comunicativă trebuie să susțină axa receptării literare:

> Comunicarea literară menține, în toate dependențele sale funcționale, caracterul unei experiențe estetice, atâta timp cât activitatea poetică, ai- teică sau cathartică nu încetează să producă un comportament plăcut (p. 78)

poiesisul echivalează cu un mecanism productiv al experienței estetice care implică aspectele construirii operei și ale cunoașterii prin intermediul acesteia; *aisthesisul* desemnează aspectul receptiv al experienței estetice, într-un proces care permite cuiva să vadă mai mult decât poate avea în față orice cititor obișnuit; în cele din urmă, *catharsisul* explică funcția comunicativă a experienței estetice, prin care un receptor este transformat și, în același timp, transformă orizonturile așteptărilor la care participă.

În acest volum din 1977, Jauss întreprinde o călătorie istorică, plină de exemple, pentru a demonstra aceste principii de analiză a experienței estetice. El evaluează modelele interactive implicate în identificarea cu eroul și discută elementele care provoacă plăcere în receptarea eroului comic (din secolul al XVII-lea până la Dickens). În cele din urmă, realizează mai multe analize ale poeziei lirice din secolul al XIX-lea pentru a determina transformările orizonturilor așteptărilor în acea perioadă specifică. Acest set de date funcționează ca o istorie literară unică, abordată din perspectiva recepției.

15.2.2. Wolfgang Iser

Perspectivele acestui teoretician german nu coincid cu cele ale lui Hans R. Jauss, iar el însuși subliniază acest lucru în introducerea la eseul său *„ Actul" de a citi,* o sinteză a întregii sale gândiri:

> Prin urmare, efectul estetic trebuie analizat în tripla dezvoltare dialectică a textului și a cititorului, precum și în interacțiunea care are loc între ei. Se numește efect estetic deoarece - deși este cauzat de text - necesită activitatea cititorului de a reprezenta și percepe, pentru a duce la o diferențiere a atitudinilor. Prin aceasta, se înțelege că această carte este concepută

ca o teorie a efectului și nu ca o teorie a recepției .

Cartea este din 1976; traducere: Madrid: Taurus, 1987, p. 12.

Teoria „efectului estetic", așadar, vizează explicarea reacțiilor pe care textul le provoacă cititorului, nu elucidarea elementelor formale sau semnificative care intervin în constituirea textului ca obiect.

» 15.2.2.1. O teorie a lecturii

Merită să ne amintim că Jauss era preocupat în primul rând de problemele de istorie literară și că, în linie cu Gadamer, considera opera ca încă un semn al unui cadru cultural mai larg; în schimb, Iser, urmând exemplul lui R. Ingarden, evaluează textul doar în funcție de relația sa cu cititorul; perspectiva sa este fenomenologică (vezi § 15.1.2) mai degrabă decât una culturalistă sau istoricistă, bazată pe ideea că un text literar își poate dezvolta efectul doar atunci când este citit și, prin urmare, că una dintre posibilele orientări ale criticii trebuie să fie analizarea acestui proces de lectură, care este ceea ce permite textului să devină operă, așa cum subliniase deja în 1972:

> Virtualitatea operei este cea care dă naștere naturii sale dinamice, iar aceasta, la rândul ei, este premisa pentru efectele pe care le evocă opera. Pe măsură ce cititorul folosește diversele perspective oferite de text pentru a relaționa schemele și „viziunile schematice" între ele, el pune opera în mișcare, iar acest proces are ca rezultat, în cele din urmă, o trezire a reacțiilor în interiorul său . [561]

această privință , că numai în cursul lecturii textul este elaborat ca un potențial de efecte și că această lectură nu este lipsită de o serie de capacități intelectuale și cognitive.62 Este util să cunoaștem aceste posibilități , așadar, pentru a înțelege unele dintre mecanismele actului literar, întrucât ele nu se află doar în

s<Sl Vezi „Procesul de lectură: o abordare fenomenologică", în *Estetica recepției,* ed. cit., pp. 215-243; citat la p. 216.

[562] AFIRMĂ J. Domínguez Caparros: „Opera nu poate fi identificată cu niciunul dintre cei doi poli, ci se află la jumătatea distanței dintre ei. Convergența dintre text și cititor dă existență operei literare, iar această convergență nu poate fi niciodată localizată cu precizie. În textul literar, cititorul și autorul participă la un joc al imaginației", *Theory of Literature,* p. 388.

 pol al recepției, dar, la rândul său, autorul le poate lua în considerare atunci când creează textul. Într-un fel, sensul textual depinde de competența cu care acționează cititorul și nu de predicțiile cu care acționează autorul; observați cum Iser depășește Ingarden (§ 3.2), deoarece el a gândit o operă de artă ca o structură sau o schemă care trebuie completată în actul recepției sale, în timp ce Iser conjecturează pe faptul că cititorul este cel care creează și reconstruiește textul fără a-și face griji pentru acea presupusă realitate numită „literatură"; de aici și originalitatea perspectivelor sale:

> Teoria recepției, pe de altă parte, se referă întotdeauna la cititorii constituiți istoric, prin a căror reacție se experimentează ceva despre literatură. O teorie a efectului se bazează pe text; o teorie a recepției, pe judecățile istorice ale cititorului (p. 12).

15.2.2.2. Cititor implicit și cititor real

Sensul posibil al unui text se realizează prin interacțiunea dintre capacitatea receptivă a cititorului și așteptările pe care autorul le-ar fi putut crea în actul creației. Totuși, dacă un cititor, pentru a construi acel text, se adaptează perspectivelor existente în cadrul acestora, este rezonabil să considerăm că textul poartă deja o imagine concretă a cititorului, pe care Iser o numește „cititorul implicit [550]". Adică, un text conține un set de structuri care îi permit să fie citit într-un mod specific sau, cu alte cuvinte: că sensul său potențial apare deja organizat și, mai presus de toate, personificat într-un fel de „mod transcendental", care este cel care intră în joc în lectură. Acesta este un model care nu coincide cu cel al niciunui cititor anume; dimpotrivă , servește drept ghid pentru acele operațiuni particulare care constituie lectura .

LUI

> Conceptul de cititor implicit circumscrie astfel un proces de transformare, prin care structurile textului sunt transferate, prin acte de reprezentare, către capitalul experiențial al cititorului. Deoarece această structură este cea generalizată în lectura textelor ficționale, ea poate revendica un caracter transcendental (p. 70).

Prin urmare, „cititorul real" se opune textului; [551]adică individul care

[550] Și acesta a constituit, de asemenea, unul dintre primele obiective ale cercetării sale, acela DE A analiza romanul nord-american modern; astfel, a apărut, în 1972, *Der Impllizite Leser* (versiunea în engleză: *Modelele implicite de citire ale ficțiunii comunicative de la Bunyan la Beckett,* Baltimore: The Johns Hopkins Univers Press, 1974).

[551] Iser preferă să nu implice în teoria sa concepte precum „cititorul ideal".

folosește un set specific de experiențe pentru a reconstrui „imaginile" pe care textul le transmite. Este crucial să concepem lectura, așa cum o face Iser, ca o tensiune care apare între cititorul real și cititorul implicat în text. Acest „model implicit" de sens obligă ființa reală, cea din afara textului, să se confrunte cu un anumit cod de valori care fie va coincide, fie se va opune propriului cod [552]. Prin urmare, Iser consideră că o operațiune precum lectura presupune transformări și ajustări continue din partea acestui cititor real la tot ceea ce întâlnește în text (marcat cu o intenționalitate precisă) și pe care îl reconstruiește cu imaginația sa. Mai mult, într-o lectură, este aproape sigur că primele impresii vor fi modificate de noile fapte și circumstanțe pe care le întâlnește cititorul real [553].

15.2.2.3. Repertorii și strategii

Pentru a explica cum are loc citirea, Iser a inventat doi termeni cu care a intenționat să descrie procesul prin care cititorul este

318 adus în interiorul textului. Pentru aceasta, este necesar să presupunem că acest text nu există doar prin sine, ci aparține unui univers de referințe extratextuale care, într-un fel, îl determină; această lume non-textuală este cea pe care Iser o numește „repertoriu", în mod clar legată de principiile intertextualității:

> Repertoriul textelor ficționale nu constă doar din acele elemente extratextuale, extrase din sistemele de sens ale unei epoci; într- o măsură mai mică, introduce în text și literatura precedentă , adesea chiar toate tradițiile, prin condensarea citatelor . Elementele repertoriului sunt întotdeauna oferite ca o metaforă pentru literatura precedentă și normele extratextuale (p. 132) .

Repertoriul este, așadar, cel care îndeplinește sarcina de a organiza o structură și un sens (datorită caracterului său energic și dinamic: Mukarovsky) care trebuie realizate prin lectură, un canal în care intervin cunoștințele cititorului și capacitatea acestuia de a fi captivat și impresionat de acel set de referințe pe care Iser le numește „strategii textuale" .

„arhi-cititor" (Riffaterre; § 7.1.1.2), „cititor informat" (Fish; § 15.2.4) sau „ cititor prefăcut" (Wolff) din cauza vagității argumentelor lor; vezi pp. 55-60.

[552] „În acest sens, cititorului i se prezintă o structură textuală specifică, „ceea ce îl obligă să adopte un punct de vedere, care la rândul său permite integrarea solicitată a perspectivelor textului. Cu toate acestea, cititorul nu este liber în alegerea acestui punct de vedere, deoarece acesta este dedus din modul în care este prezentat textul, căruia i se oferă perspectivă", p. 65.

[553] M. ASENSI: „Pentru aceasta, narațiunea stabilește limite suficient de largi" „astfel încât cititorul să aibă posibilitatea de a coopera la construirea sensului, dar suficient de restrânsă pentru a stabili limite acestei construcții. Ceea ce vrea să spună Iser este că lectura este controlată de text", *op. cit.,* p. 681.

> ...strategiile organizează predicția temei textului, precum și condițiile comunicării. Prin urmare, ele nu ar trebui considerate exclusiv echivalente nici cu prezentarea, nici cu efectul textului. Mai degrabă, ele sunt deja anterioare acestei separări realiste de estetică. Căci în ea, organizarea repertoriului inerent textului coincide cu inițierea actelor de înțelegere ale cititorului (p. 143).

Numai prin intermediul „strategiilor" se configurează obiectivele și orientările textului, iar aceste „strategii" proiectează condițiile experienței textului respectiv. Astfel, Iser reușește să explice schimbările care apar la cititorul real, deoarece acesta trebuie să se adapteze continuu la „ strategiile " cu care textul a selectat date din „repertoriul" global din care provine. Mai mult, Iser nu consideră cititul un act sigur și concret, ci îl concepe ca pe un fenomen plin de îndoieli și incertitudini; un cititor trebuie să supună continuu textul unor întrebări care apar din noile „strategii" pe care le întâlnește; prin urmare, Iser indică faptul că ceea ce se presupune atunci când se citește este un set de perspective schimbătoare și nu o serie de cunoștințe închise și neschimbabile. Și așa trebuie să fie pentru ca textul să devină un „obiect estetic", bazat pe interacțiunea „ perspectivelor interne" cu care este configurat continuu:

> ...este estetică în măsura în care a fost produsă de cititor prin direcția trasată de constelația schimbătoare de puncte de vedere (p. tói).

„A citi" implică evaluarea semnificațiilor recepționate, darea de consecvență lumii în care se intră și modelarea realităților descrise. Un text nu este niciodată un sistem închis, ci mai degrabă deschis și dependent de capacitatea cititorului de a-l reconstitui.

« 15.2.2.4. Actul de a citi: lacunele din text

Prin urmare, dacă un text selectează norme sau valori, este astfel încât cititorul să reacționeze la acel cadru ideologic, completându-l conform propriei înțelegeri și organizându-și astfel viziunea particulară asupra lumii. Este rezonabil să presupunem că un individ își poate organiza experiențele prin lectură, ceea ce este în mod inerent un proces care presupune anumite contradicții. Când cineva citește, nu numai că intră în lumea fictivă pe care o reprezintă fiecare operă, dar aduce în ea și setul de lecturi deja dobândite anterior acestei noi construcții a sensului. Cititorul operează pornind de la propria memorie particulară a lecturilor.

Prin urmare, un text este un spațiu nedeterminat, plin de posibilități semnificative și referințe extratextuale care așteaptă concreția lor. Pentru a explica multitudinea de probabilități pe care le oferă un text, Iser indică faptul că cititorului i se oferă un sistem de indeterminate - sau „lacune" de sens - pe care va trebui să le completeze în funcție de experiența sa; pentru că, în cele din urmă, într-un text, partea nescrisă este la fel de importantă ca partea scrisă, adică întregul set de idei și valori care intră în joc imediat ce cineva începe să citească primele rânduri ale unui text.

> Dacă textul este un sistem al acestor combinații, atunci el trebuie să ofere un spațiu sistemic oricui urmează să realizeze combinația. Acest lucru este asigurat de pasajele goale care, asemenea anumitor spații goale, marchează enclave în text și, în acest fel, sunt oferite spre a fi ocupate de cititor (p. 263).

Spațiile goale sunt cele care reglează activitatea reprezentațională a cititorului și îi permit, mai presus de toate, să coordoneze perspectivele în cadrul

text. Prin urmare, orice lectură este un act creativ și fiecare lectură este diferită , nu doar cea a unui cititor față de cea a altuia, ci și cea a aceleiași persoane, ceea ce separă două lecturi printr-o anumită perioadă de timp: va exista un set de experiențe noi care s-ar integra în funcția de citire a acelor „lacune" din care textul tocmai a fost structurat.

Lectura implică o dualitate, o opoziție care o transformă într-un act cu consecințe imprevizibile: nu doar realitatea pândește, ascunsă printre „strategiile" textului, ci și imaginile mentale ale realității cu care cititorul se confruntă cu acea lume referențială. În acest proces, la cititor se produc modificări singulare, deoarece lumea pe care o pătrunde este întotdeauna superioară lumii în care trăiește, fie și numai pentru că posedă o structură mai consistentă.

> Dacă, așadar, spațiile de indeterminare lasă liberă, atunci, în cel mai bun caz, un stimul sugestiv provine din ele, dar în ciuda solicitării de a oferi completarea necesară dintr-o nouă bogăție de cunoștințe (p. 274).

În acest fel, Iser demonstrează cum cititorul își modifică realitatea experiențială (în bine sau în rău) și cum, în virtutea acestor transformări, textul dobândește semnificații pe care altfel nu le-ar fi putut obține. Prin urmare, în plus, textele ficționale nu pot fi identice cu situațiile reale pe care le descriu sau la care se referă, deoarece, dacă ar fi, cititorului i-ar lipsi capacitatea de a reconstrui (adică de a experimenta) lumea la care este invitat să participe [554]. Se formulează astfel o nouă diferență față de Jauss, întrucât acesta din urmă consideră textul ca un obiect care trebuie încorporat în cursul istoriei - din care provine și care îi dă sens.

Totuși, în textul în sine, în contextul istoric, Iser Jauss stabilește o nouă modalitate de configurare a efectului estetic care decurge din actul literar. Posibilitățile sunt numeroase.

---

[554] Acest aspect este dezvoltat de Karlheinz STIERLE, în „Ce înseamnă «recepție» în textele ficționale?" {1975}, în *Estetica recepției,* ed. cit., pp . 87–143; el subliniază: „Orizontul care se deschide odată cu fiecare ficțiune particulară este un moment al orizontului ficțiunii în general, pe care îl depășește. Caracterul orizontului ficțiunii se rezolvă într-un orizont al ficțiunilor pe care le articulează în perspective mereu noi și variate", p. 142.

I5.2.3. Hannelore Link: tratamentul semiotic

Operele lui Jauss și Iser, publicate în anii 1970, au provocat tot felul de reacții: de la cei care credeau în întemeierea unei noi științe, capabile să explice cele mai imprevizibile comportamente ale limbajului literar, până la cei care criticau postulatele hermeneutice și fenomenologice ale teoreticienilor lui Constance. Printre aceste poziții, se remarcă evaluarea echilibrată a liniei generale de gândire a lui W. Iser de către Hannelore Link [555], evidențiind dependența lui Iser de orientări critice mai vechi, întrucât acesta este într-adevăr preocupat de definirea caracteristicilor interne care asigură lizibilitatea textului și produc efectele estetice corespunzătoare. Cu toate acestea, Link subliniază că noutatea lui Iser constă în conceptul de indeterminare, care pune în joc capacitatea cititorului de recreere, întrucât acesta depinde de completarea „golurilor" cu care este structurat un text.

Link, însă, deși recunoaște avantajele analizei acestor sisteme de indeterminare, recomandă restabilirea rolului emițătorului ca și creator în cadrul unei teorii mai ample a comunicării. Este necesar să se reconstruiască mai întâi codul care ar fi putut opera asupra emițătorului textului și apoi să se contrasteze acesta cu codul pe care receptorul l-ar putea folosi. Link susține că aceasta va fi cea mai potrivită procedură pentru evaluarea diferitelor adaptări pe care un produs textual le poate suferi atunci când contextul său cultural și situația istorică se schimbă. Poate că aceasta este cea mai valoroasă contribuție a acestei perspective semiotice: restaurarea amprentei istorice a operei literare, ceea ce înseamnă reintegrarea orientării teoretice cu aplicarea practică.

[555] În ««Die Appellstruktur der Texte» und ein «Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft»», *enjahrbuch der deutschen Schillergesellschaft,* 17 (1973), 532 583, care duce la importanta sa *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme,* Stuttgart: Urban Tabu, 1976.

15.2.4. Stanley Fish: J lumea empirică a cititorului

În cadrul abordărilor apropiate pragmaticii, se încadrează perfect opera acestui critic nord-american, preocupat, asemenea lui Iser, de așteptările pe care textul le evocă în cititor și de modul în care acesta trebuie să se adapteze la încărcătura de semnificații cu care opera îl surprinde continuu ; însă, Fish situează această serie de așteptări în domeniul frazeologiei, negând faptul că un cititor generează strategii diferite de cele folosite în actele lingvistice colocviale pentru a-și asuma semnificațiile pe care limbajul literar trebuie să le transmită. Dimpotrivă, orice sintagmă care surprinde și atrage atenția cititorului trebuie să merite să fie luată în considerare de critic (într-o linie foarte apropiată de evaluările pe care Riffaterre intenționa să le dezvolte prin intermediul figurii „arhi-cititorului" conform cărora nu există o legătură directă între sensul unui text și cuvintele care îl constituie).

Fish adoptă unele dintre modelele lingvisticii generative. El își propune să subordoneze „competența lingvistică" a unui cititor „competenței literare" pe care cititorul trebuie să o dobândească prin practica lecturii (prin care, subliniază acest teoretician, trebuie internalizate valorile corespunzătoare acelei limbi literare): lectura, desigur, trebuie făcută treptat, cuvânt cu cuvânt, pentru a permite limbajului, cu încărcătura sa afectivă, să provoace mecanisme de interpretare literară, întrucât sensul unui text corespunde doar gradului de experiență pe care cititorul l-a avut cu acesta.[556] [557].

Pe scurt, Fish teoretizează pe baza evaluărilor sale personale asupra k ra; reglementările sale sunt cele pe care le consideră exportabile către alți receptori, lumea empirică pe care dorește să o determine după chipul și asemănarea propriului său pn.

---

[556] Cel mai cunoscut eseu al său este „ *Există un text în această clasă?",* Cambridge, Harvard University Press, 1980.

[S7 ◦] Această poziție, pe care o enunțase într-o lucrare anterioară, „Literatura în recepție : stilistică afectivă", în *New Literary History,* 2 (1970-1971), 123-162 (vezi: Spaniolă: *Estética de la recepción,* ed. R. WARNING, op. cit., pp. 11-131), este unul dintre punctele de vedere exprimate de S. atunci când se confruntă cu un text, trebuie pusă întrebarea „ce este acest cuvânt, această sintagmă, afirmație, paragraf, capitol, roman, piesă sau pagină". Iar aplicarea sa necesită o *analiză a răspunsurilor succesive ale cititorului în raport cu cuvintele, pe măsură ce acestea se succed în timp",* p. 113.

să creeze ceea ce el numea un *cititor informat,* capabil să genereze răspunsuri interpretative care determină un fel de context; rezultatul său final ar fi să întrezărească o comunitate de înțelegere; acea conjuncție de valori și efecte produse de text ar coincide cu sensul pe care opera a putut să-l dobândească la un anumit moment al vieții sale temporale.

15.2.5. Jonathan Culler: teorizarea lecturii

Pe o cale care duce de la pragmatică până la granițele deconstrucției [558], J. Culler - un critic acerb al postulatelor lui S. Fish - indică posibilitatea construirii unei teorii a lecturii care să presupună, tocmai, multiplele variații pe care actul lecturii le determină. Este cert că fiecare cititor își aduce în joc experiența personală atunci când se confruntă cu un text; totuși, acest lucru nu implică faptul că este imposibil să se determine o teorie a fenomenului lecturii. Ceea ce trebuie făcut este să pornim de la această dispersie a interpretărilor pentru a căuta ceea ce au în comun . Se dovedește, în acest fel, că se poate postula o anumită unitate atunci când diferite lecturi descoperă aceleași semnificații; mai mult, ceea ce pare adesea aleatoriu la nivelul realității găsește o anumită sistematizare în cursul lecturii. Confruntat cu această situație dificilă, Culler se întreabă dacă ceea ce împiedică posibilitatea de a realiza aceeași evaluare receptivă este existența unor modele diverse de „competență", înțelese de cititor înainte de a întâlni textele (sau apărute ca o consecință a practicii sale de lectură). Și acesta este ceea ce poate fi corectat. Sau cel puțin, se poate încerca determinarea unei „competențe" din care se realizează lectura. Această „competență" există deoarece autorii (și poate criticii) o utilizează atunci când decid asupra anumitor posibilități sau orientări textuale. Prin urmare, nu putem decât să fim ironic:

324

> „Așadar, a vorbi, așa cum voi face, despre competența literară ca despre un set de convenții pentru citirea textelor literare nu înseamnă a implica în vreun fel că autorii sunt idioți congenitali, limitați la producerea de șiruri de propoziții, în timp ce toată munca creativă este realizată de cititori, care au remedii iscusite pentru elaborarea respectivelor propoziții."

[558] Și ar trebui să urmeze traiectoria marcată de cele mai cunoscute lucrări ale sale: *La poética estructuralista. El estructuraismo, la lingüística y el estudio de la literatura [* 1975}, Barcelona: Anagrama, 1978 și *Sobre la deconstrucción* {1982I, Madrid: Cátedra, 1984.

[2].

Prin urmare, Culler pledează pentru predarea unui sistem care dezvoltă acea „competență" care, desigur, ar trebui canalizată de către școală.[559] [560]Scopul ar fi de a preda o serie de convenții, astfel încât cititorul să poată descifra semnificațiile cu care a fost format un text [561]. Una dintre problemele cu care se confruntă această „teorie" a actului de citire este de a distinge care principii ar trebui predate pentru a analiza o poezie, un roman [sau] o piesă de teatru (cu trăsăturile generice relevante). De asemenea, prezintă o dificultate deosebită convertirea acestor convenții în categorii istorice care să ne permită să depășim distanța pe care o implică o operă dintr-o altă perioadă de timp. Trei perspective ar ghida această metodă de citire: *d)* să sublinieze dependența literaturii de anumite moduri de citire [562], *b)* să expliciteze ceea ce se citește pentru a dobândi cunoștințe despre natura literaturii ca instituție și *c)* să proiecteze această capacitate receptivă către texte mai provocatoare și inovatoare.

Principala contribuție a analizei sale rămâne, desigur, evaluarea textului ca fenomen formal și estetic ce poate fi reprodus în fiecare cititor într-un mod coerent și omogen. Astfel, în cazul poemului, el consideră trăsătura „distanței și impersonalității" pentru a evidenția—

3 [2] 5

Este important să înțelegem că acest text nu trebuie citit dintr-un presupus context real, ci din situația fictivă pe care textul în sine o generează și în care cititorul este prins, oricare ar fi situația sa.

15.2.6. Michel Charles: retorica lecturii

Orice linie de cercetare hermeneutică trebuie să fie legată de opera de pionierat

[559] În *Poetica structuralistă,* op. cit., pp. 169-170; această poziție converge cu abordări care sunt proiectate în „teoria canonului": vezi § 23.2.4.

[560] „Timpul și efortul dedicate educației literare de generații de „Elevii și profesorii creează o puternică presupunere că există ceva de învățat, iar profesorii nu ezită să judece progresul elevilor lor într-un concurs literar general", *ibidem,* p. 174.

[561] Amintiți-vă de Victor SHEA: „Această «poetică» se bazează pe o noțiune de «literar»" „competență", o extensie a competenței lingvistice formulată pentru prima dată de Noam Chomsky. Competența literară a lui Culler reprezintă deținerea sau stăpânirea convențiilor literare necesare, pe lângă competența lingvistică, fie pentru scrierea, fie pentru citirea literaturii", în *Enciclopedia Teoriei Literare Contemporane. Abordări, Cercetători, Termeni,* ob. cit., pp. 283-284 , p. 283.

[562] „...putem pur și simplu să pornim de la faptul că putem citi texte precum „literatură și apoi să ne întrebăm ce operațiuni implică aceasta", *ibidem,* p. 185.

a lui Wayne Booth [563]și de argumentul său conform căruia textul integrează o serie de resurse retorice, menite să controleze cititorul , în dependență evidentă de modelele retoricii persuasiunii.

M. Charles afirmă că textul nu există de sine stătător și că nu poate fi izolată de cititor; pentru a demonstra acest lucru, alege texte-limită în care este înscrisă figura cititorului, astfel încât orice receptor să se poată contempla citind cartea pe care o citește (ceea ce s-ar întâmpla, de exemplu, în *Niebla* de Unamuno).[564 565]), ceea ce nu înseamnă nimic mai mult decât delimitarea modelului de lectură care trebuie aplicat textului specific. Prin urmare, M. Charles susține că cititul face parte din textualitate , nu doar în lucrările speciale pe care le analizează, ci în orice producție care a rezultat dintr-un proces de scriere consecvent. Orice text este interpretabil prin strategiile concepute pentru a ghida cititorul. De aici și titlul lucrării sale, *Rhétorique de la lecture* [5 ' 1] *, conferind „retoricii" sensul de „artă a lecturii", de teorie a efectului de discurs, forța motrice din spatele acelor mecanisme textuale care favorizează configurarea modelului cititorului și integrarea acestuia în dezvoltarea intrigii textuale (mai amplă, desigur, decât argumentul).

În momentul în care un cititor citește prima propoziție a unui text, el construiește deja sensul și, fără să-și dea seama, se lasă învăluit de acesta.

326 dintre ele, întrucât următoarele propoziții pe care le descifrează vor fi iluminate de semnificațiile celor anterioare și, mai mult, vor determina așteptări cu privire la cele care nu au fost încă citite. M. Charles indică pe bună dreptate că cititul presupune o călătorie de-a lungul textului, purtând semnificațiile deja interpretate și anticipând pe cele care nu au fost încă realizate; cititorul este ghidat de un sentiment de anticipare, iar autorul, care știe acest lucru, se poate juca cu aceste posibilități, spărgând sau confirmând speranțele pe care receptorul său și le-a format.

În acest sens, merită menționat faptul că M. Charles nu este interesat atât de mult de cititorul specific, cât de figura cititorului pe care textul o poartă , ceea ce sugerează că a sa este mai degrabă o teorie a scrierii decât o teorie a lecturii, care, în anumite aspecte, va coincide cu concepția lui Eco despre text ca o „mașină" care nu așteaptă nimic mai mult decât un cititor care știe cum să o pună în mișcare.

---

[563] *Retorica ficțiunii* {1961], Barcelona: Bosch, 1978.

[564] Când Augusto Pérez îl atrage pe cititor în discuția pe care o poartă cu creatorul său: „ Vei muri, da, vei muri, chiar dacă nu vrei; vei muri și toți cei care îmi citesc povestea vor muri , toți, toți, fără să mai rămână niciunul! Ființe fictive ca mine; exact ca mine! Toată lumea va muri , toți, toți. Îți spun asta, Augusto Pérez, o ființă fictivă ca tine, *un romancier,* exact ca tine", editată de Mario J. VALDÉS, Madrid: Cátedra, 1982, p. 284.

[17S] Paris: Seuil, 1977.

MM 15.2.7. Umberto Eco: cititorul model

După cum s-a demonstrat, liniile de dezvoltare a ceea ce se numește acum „estetică a recepției" sunt destul de diverse și nu depind exclusiv de opera inovatoare a lui Jauss (1967 ca punct de plecare) și Iser (1976, în acest caz ca punct final). În stilistică — de la Riffaterre la Fish, doar o jumătate de distanță — precum și în pragmatică și semiotică, există abordări care se ocupă de evaluarea activității cititorului ca parte esențială a procesului de comunicare literară. Și tocmai în cadrul semioticii ar trebui să se situeze una dintre abordările analitice ale lui U. Eco, inițial fără legătură cu principiile Școlii de la Constance (vezi mai jos, § 16.3). Într-adevăr, deși *Lector in fabula* este un eseu din 1979 [566], o bună parte din ideile sale sunt legate de procedurile structuraliste din *Opera aperta* din 1962 și 1967 , așa cum i-a subliniat foarte bine JM [lui] Pozuelo Yvancos [, Sl] .

[566] Traducere: Barcelona: Lumen, 1981.

[s8 °] Cu două traduceri apoi: Barcelona: Seix Barral, 1963 și Barcelona: Ariel, 1979.

„Cred că *Lector in fabula* încheie unele dintre intuițiile din Opera *aperta* . [Când] spun - încheie Susțin că, în același timp, le culminează și le dă formă teoretică.

Eco consideră că este posibilă elaborarea unei teorii a lecturii care să explice mecanismele pe care cititorul le pune în aplicare în fața unui text; direcția este foarte similară cu cea a savanților germani, întrucât teoria textuală se bazează pe o teorie a receptării.

Eco formulează noțiunea de „cititor model" ca structură interpretativă legată de mecanismul de producție al textului (o figură similară cu „cititorul implicit" al lui Iser). Eco folosește apoi „cititorul model" pentru a susține principiul „cooperării interpretative" cu scopul de a conecta categoriile de textualitate și structură cu cele de infinit și deschidere. Consecința este previzibilă: numai dezvoltând aceste posibilități ale teoriei receptării se poate formula o teorie a textului, liberă de subiectivitățile interpretative cu care un singur individ l-ar putea considera.

Asemănările cu Iser sunt din nou scoase la iveală în conceptul de „elemente nerostite" („lacunele" la care se referea teoreticianul german) pe care textul le încorporează în structura sa și pe care cititorul trebuie să le actualizeze, nu arbitrar, ci conform predicțiilor conform cărora textul s-a desfășurat deja sub forma unui „cititor model":

> „Nespus" înseamnă nemanifest la suprafață, în planul expresiei : dar tocmai aceste elemente nerostite trebuie aduse la realitate în etapa de actualizare a conținutului . Pentru aceasta, un text (mai mult decât orice alt tip de mesaj) necesită anumite mișcări cooperative, active și conștiente din partea cititorului (p. 74).

Un text îi prezintă cititorului un set de semnificanți și un număr considerabil de spații goale, pe care cititorul trebuie să le completeze; astfel, autorul acționează conștient, poate chiar așa cum este cerut de textul pe care îl construiește , căruia dorește să-i confere o dimensiune a lizibilității, din două motive:

> În primul rând, pentru că un text este un mecanism leneș (sau economic) care trăiește din plusvaloarea de sens pe care receptorul o introduce în el (...) În al doilea rând , pentru că, pe măsură ce trece de la o funcție didactică la una estetică, un text dorește să lase inițiativa interpretativă cititorului , deși în mod normal își dorește să fie interpretat cu o marjă suficientă de univocitate. Un text are nevoie de cineva care să -l ajute să funcționeze (p. 76).

și, simultan, reduce sau limitează extensiile nedorite pe care le-a dobândit caracteristica de deschidere ca sinonim pentru «utilizarea liberă» a textului", *op. cit.,* p. 121.

Prin urmare, un text este o secvență generativă de potențialități interpretative care modelează „cititorul model". Funcția cititorului nu este alta decât să dezvolte strategii pentru „deschiderea" universului fictiv pe care textul îl va oferi destinatarului său. Cu toate acestea, spre deosebire de Iser, Eco concepe lectura ca dezvoltarea fructuoasă a așteptărilor care se împlinesc într-o relație de abandonare cu adevărat uimitoare; prin urmare, el definește:

> Cititorul ideal este setul de *condiții de fericire,* stabilite textual , care trebuie îndeplinite pentru ca potențialul conținut al unui text să fie pe deplin realizat (p. 89).

Cooperarea presupune un schimb de informații care alimentează însăși evoluția genurilor literare, care, în cadrul creațiilor lor, sunt atente la așteptările ce trebuie îndeplinite. Conținutul unui text trebuie actualizat continuu în funcție de niveluri de cooperare textuală — p. 103 — pe care Eco le numește „intenții" (care ar fi structuri ideologice, actanțiale, narative și discursive) și „extensii" (realizate, mai ales, de structurile lumii). Aceasta este calea care l-a condus pe Eco să se intereseze de cele mai variate forme de literatură de masă (pamflete, romane de dragoste, romane polițiste), întrucât în această paraliteratură este percepută cel mai eficient structura interpretativă ce constituie „cititorul model".[567] [568]Poate că în acest fel, Eco a ajuns să apere sensul literal ca fiind unul dintre cele mai sigure mecanisme de percepere a valorilor care alcătuiesc un text.

[567] Vezi, în acest sens, *The Mass Superman* [1978], Barcelona: Lumen, 1995.

[568] În *Limitele interpretării* {1990I, Barcelona: Lumen, 1992, o lucrare în care Recuperează noțiunea de *intentio operis* pentru a depăși limitele care pot fi întâlnite în relația dintre autor și cititor cu textul. Validitatea interpretării trebuie atestată prin coerența textuală: acest proces este perceput, mai presus de toate, în cursul unei traduceri: a traduce implică producerea unui text a cărui construcție poate fi validată doar în referință la textul original.

i6. Semiotică

Ca o umbră, prezența semioticii – adică știința generală a semnelor , teoria care abordează proprietățile acestor semne – a fost constantă în majoritatea capitolelor acestei cărți. Și nu putea fi altfel, având în vedere că această linie de cercetare lingvistică se întinde pe întregul secol, încă de când Ferdinand de Saussure, în 1915, a subliniat necesitatea promovării unei discipline care să studieze viața semnelor în cadrul vieții sociale [584], recuperând unele dintre pozițiile filosofiei lui Locke, căruia îi datorăm renașterea acestui termen, „semiotică", și afilierea sa la domeniul logicii [585]. Saussure a mers doar până la a schița câteva predicții care, câteva decenii mai târziu, aveau să se dovedească în întregime

[584] La care adaugă: „Îl vom numi *semeiologta* (din grecescul *semeíon,* «semn»). Ne va învăța din ce constau semnele și ce legi le guvernează. Întrucât nu există încă, este imposibil să spunem ce va fi; dar are dreptul să existe, iar locul său este predeterminat. Lingvistica nu este decât o parte a acestei științe generale", *Curs de lingvistică generală,* op. cit., p. 60.

[585] Într-o poveste perfect rezumată de A. Yllera în lucrarea sa «Capitolul 3: Semiotica poetică», *op. cit.,* pp. 103-105.

adevărate. Într-adevăr, toate școlile de gândire lingvistică care au apărut de-a lungul secolului al XX-lea au trebuit să se confrunte cu conceptul de „semn lingvistic", recunoscând că termenul „semn" putea cuprinde nu numai cuvinte, ci și fenomene culturale (de la o piesă muzicală la un capitel de coloană, de la un articol de îmbrăcăminte la un roman polițist), organizate în sisteme ierarhice conform unor coduri sau reguli de funcționare. Ființele umane își descriu relațiile cu realitatea pe care o locuiesc pe baza acestor sisteme.

16.i. Critică literară *și* semiotică

Prin urmare, una dintre liniile de evoluție suferite de critica literară a fost determinată de interesul dobândit pentru studiul textului și al componentelor sale din valori semiologice; amintim că prelungirea forțată a formalismului rus în structuralismul ceh dă naștere uneia dintre cele mai importante analize semiologice ale operei artistice, cea formulată de Jan Mukarovsky, pornind de la domeniul funcției estetice (§ 3.1.1); același lucru se întâmplă și cu stilistica, una dintre realizările căreia pornește direct de la posibilitățile interpretative latente în semnul lingvistic (cazul lui Dámaso Alonso: § 6.3.1); și, bineînțeles, abordările semiologice susțin mai multe dintre propunerile sociologice care au căutat să lege textul literar de un model de cunoaștere istorică sau politică, așa cum unele dintre liniile directoare ale postformalismului rus consideră că textul literar trebuie analizat fundamental ca semn (amintim că Lotman —§ 10.2.1— este inspirația școlii semiotice de la Tartu) [586] .

Trebuie însă să așteptăm formarea fundamentelor structuralismului (§ 11.1) pentru ca toate posibilitățile interpretative ale științei semnului să poată fi puse în joc, facilitate și de

6 După cum afirmă M. ASENSE , „Atât semiotica comunicării, cât și semiotica sensului, cu accentul pus fie pe intenționalitatea emițătorului, fie pe dialectica cod-mesaj, sugerează că situația comunicativă generală - emițători, receptori, canale , contexte etc. - încadrează mesajul. Acesta este motivul pentru care semiotica depășește structuralismul: nu se limitează la studiul imanent al codurilor", *Istoria teoriei literare, volumul II,* p. 617.

Opera americanului Charles S. Peirce, care și-a extins studiul și la alte forme de semnificare, cum ar fi semnele, icoanele sau simbolurile , subliniind valoarea comunicativă a semnului [s8?.] Și nu trebuie uitat că această dimensiune pragmatică a fost evidențiată de Charles Morris (§ 14.i) în concepția sa despre Semiotică, știință în care a distins o componentă sintactică, o componentă semantică și o componentă pragmatică, observând că baza înțelegerii principalelor forme ale activității umane, precum și a dependențelor lor reciproce, depinde de aceasta, reflectată într-o serie de semne care îndeplinesc funcția de a o transmite [588.] Toate aceste direcții au fost formulate în anii 1940 și au convergut cu orientările antropologice care au condus la determinarea fundamentelor structuralismului; Așa se întâmplă cu Lévi-Strauss și cu Barthes (adevărat ideolog al uneia dintre cele mai ambițioase orientări ale semiologiei ca știință interpretativă a semnelor care alcătuiesc țesătura culturii: § 11.2.2.1, p. 197) [í89] .

Vezi *Lucrările sale complete,* Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935. Traducere : *Opere logico-semiotice,* ed. de Armando SERCOVICH, Madrid: Taurus, 1987, pp. 157-429, unde se găsesc concepte esențiale: „Un semn reprezintă ideea pe care o produce sau o modifică. Este un vehicul care transmite ceva minții din exterior. Ceea ce reprezintă se numește *obiectul său;* ceea ce transmite, *sensul său;* iar ideea care provine, *interpretantul său",* p. 167.

188 În 1938 publicase deja lucrarea sa „ *Fundamentele teoriei semnelor"* în *Enciclopedia Internațională a Științei Unificate,* stabilind cursul care duce la *„Semne, limbaj și comportament",* New York: Prentice-Hall, 1946. Ca o scurtă notă, merită să ținem cont de faptul că pentru Morris opera de artă este un semn integrat printr-o structură de semne (prin urmare, poate exista o semiotică estetică) și printr-un sens (spune el *„designatami"*) care poate da naștere unei axiologii estetice.

' 8 ' O prezentare istorică succintă a acestor linii de gândire care conduc de la filozofie la lingvistică este oferită de José ROMERA CASTILLO în * *El comentario de textos semiológico* (* Madrid: SGEL, 1977), pp. 32-42. Acest cercetător a fost un pionier în multe dintre propunerile care mai târziu aveau să fie dezvoltate pe deplin în anii 1980. Acest lucru este recunoscut în M. [a] del Carmen BOBJ-.S NAVES, „La semiología en España" (Semiologia în Spania), în * *Retos actuales de la Teoría literaria* (Current Challenges of Literary Theory),* ed. de I. PARAÍSO, Valladolid: Universidad, 1993, pp. 11-30, și subliniind obiectul principal al acestei cercetări : „Semiotica literară studiază semnele lingvistice în opera literară, dar și alte sisteme de semne care constituie material pentru elaborarea semnelor literare, cum ar fi semnele spațiale în teatru, timpul în roman și în teatru, gesturile, care în roman sunt explicitate prin semne lingvistice dar cu semnificații noi, ca semne redundante și în general convergente față de cele lingvistice al căror sens îl subliniază, și chiar alte semne cu caracter negativ, cum ar fi lipsa semnelor, tăcerea sau albul în aranjamentul tipografic atunci când au fost folosite semiotic pentru a se referi la forme sau pentru a indica distanțe", p. 25.

r

16.1.1. Semiologie și semiotică

Până la construirea cadrului global al structuralismului, termenii semiologie și semiotică desemnau, în principiu, realități diferite. S-a observat că prima este legată de curentul european care începe cu Saussure, în timp ce cea de-a doua reflectă perspectivele de cercetare ale teoreticienilor americani . Semiologia, așadar, se ocupă de studiul particular al limbajelor concrete, în timp ce semiotica este orientată în special spre sistemele comunicative [586]. Cu toate acestea , în anii 1960, s-a încercat găsirea unei denumiri comune pentru o disciplină care dobândea, la acea vreme, obiective supra-lingvistice, care trebuiau definite cu o identitate precisă; din acest motiv, în 1969, „ Asociația Internațională pentru Studii Semiotice" a optat pentru termenul „semiotică", fără ca această decizie să rezolve problema ambiguității terminologice [587]. Cu toate acestea, se pare că „semiologia", un concept mai larg în orientarea sa designativă, este atribuită domeniului lingvisticii, în timp ce „ semiotica " capătă un profil în care analiza semnelor culturale și a diferitelor lor componente este esențială . Aceasta este direcția în care vor fi rezumate aici unele dintre propunerile acestui curent critic , un curent care nu poate fi considerat critic decât dacă este conceput din evoluția ce duce de la Praga la Tartu, sau, cu alte cuvinte, de la Mukrovsky la Lotman, în pragul așa-numitului poststructuralism.

33

3 de studii semantice confruntă ocazional opera literară ca semn care trebuie clasificat într-un cadru de coduri comunicative . Desigur, acesta nu este scopul acestui *Manual* și, într-un fel, toate aspectele pe care această „semiologie lingvistică" le-a contribuit

> hablara de semiología habría que poner en juego los planteamientos per: lados por Eric Buyssens [592], desarrollados por Louis Hjelmslev[593] y potenci dos, de manera singular, por Luis J. Prieto [594]; ésa sería una dirección (

criticii literare au fost deja evaluate în secțiunile respective, reperele lui Mukarovsky, Bogatirev, Barthes, Jakobson și Lotman fiind deja conturate · Spre deosebire de această abordare, acest Manual va evidenția pur și simplu două dintre cele mai fructuoase direcții ale ceea ce poate fi numit „ semiotică literară": pe de o parte, va lua în

---

[586] Pentru aceste discuții terminologice, consultați rezumatul oferit de Jenaro T. LENTILĂ, în *Elemente pentru o semiotică a textului artistic,* Madrid: Cátedra, 198 pp. 26-30.

[587] Astfel, A.J. GREIMAS, în *lucrarea Du Sens* din 1970, propune să se facă distincția între o «formă semiotica» și o altă «formă științifică» (traducere în spaniolă: *En tomo al sentido. Ens. yos semioticos,* Madrid: Fragua, 1973, p. 40-42).

considerare una dintre liniile de evoluție ale structuralismului, reprezentată de A.J. Greimas și Julia Kristeva, iar pe de altă parte, va prezenta câteva dintre ideile omului care poate fi considerat un mare arhitect al acestei discipline: Umberto Eco. Între aceștia doi, se va contura o bună parte din posibilitățile analitice ale acestei științe a semnificațiilor .

Nici nu trebuie să trecem cu vederea perspectiva care, în special în critica hispanică, s-a dezvoltat de-a lungul anilor 1980: „semiotica literară" este echivalentă cu „teoria literaturii", poate singura care poate fi luată în considerare; este suficient să citim lucrarea densă a lui M.Â. Garrido Gallardo, „Despre o semiotică literară actuală: teoria limbajului literar ", pentru a ne da seama de această posibilitate , pe care o schițează în felul următor:

> Și de ce să numim asta Semiotică?: Stilistică ca precedent, Poetică ca termen atotcuprinzător, Teorii ale textului literar ca cea mai recentă dezvoltare. Pur și simplu pentru că toate aceste căi au în comun un accent central pus pe semn și pentru că o Teorie a limbajului literar sau o Poetică cu fundament lingvistic este poate singura disciplină din acest domeniu care duce până la consecințele sale ultime intuiția lui Saussure despre semiologia posibilă: „viața semnelor în viața socială" [59] .

Fondements de la théorie fonctionnelle du significaé, Haga: Mouton, 1964, plus *Messages et signaux,* Paris: PUF, 1966.

[S 9S] Și este potrivit să ne referim încă o dată la analiza detaliată întocmită de A. YLLERA, *op. cit.,* pp. 105-136, la care se poate adăuga „Capitolul V: Literatura: semantică și teme", de Luisa CAPECCHI, în *Metode de studiu al operei literare,* coord., de JM [a] DÍEZ BORQUE, Madrid: Tauros, 1985, p. 355-390.

[5.6] În lucrarea sa, mai exact, *Studii de semiotică literară,* Madrid: CSIC, 1982, pp. 69-89 ; citat la p. 89. Din același motiv, există o Societate de Studii Semiotice, care publică lucrări sub această rubrică de „semiotică", care apare și ea, fără ambiguitate, în volume precum *Eseuri de semiotică poetică,* sub titlul

r

16.2. Semiotica structuralistă

Întreaga gândire a lui Barthes, așa cum s-a subliniat deja, este pătrunsă de o teorie a semnelor artistice; el nu are altă preocupare decât studiul sensului, considerând orice obiect sau fapt ca semnificant, chiar dacă nu are o intenție comunicativă clară.[588] [589] [590] [591]Structuralismul (sau „formalismul") francez, îmbrățișând presupozițiile lui Barthes, adoptă și modelele sale de analiză; de aici, primatul pe care îl dobândește textul — ca nivel al componentelor semnului, desprins de o voință autorială — și diversele metode cu care această construcție textuală a fost revizuită: și aici ne-am încadra de la studiile asupra textului liric, realizate de Greimas (vezi acum § 16.2.1), până la abordările asupra structurii dramatice (ale unui É. Souriau [5ț)8]) sau acea conjuncție abundentă de modele naratologice care merita deja un capitol propriu (capitolul XII; unde era prezent și Greimas).

Prin urmare, pentru această secțiune rămân doi autori care, în niciun moment, nu au abandonat profilul cercetării semiotice, contrar evoluției suferite de Barthes însuși, sau de Todorov, Bremond sau Genette.

16.2.1. Algirdas J. Greimas: izotopii discursive

Poate cea mai importantă abordare pentru înțelegerea structurii textelor poetice, alături de noțiunea de „funcție poetică" a lui R. Jakobson, este cea a „izotopiei discursive". O parte semnificativă a lucrării sale *Structural Semantics* ™

dirijată de A.J. GREIMAS (vezi Barcelona: Planeta, 1976), sau în propuneri precum cea realizată de Departamentul de Limbă și Literatură al Universității din Valencia, dirijată de Jenaro TALENS (vezi nr. 590).

[589] Vezi, în Eseurile sale *critice,* op. cit., „Imaginația semnului", pp. 247-253, și «Literatură și sens», pp. 309-330.

[590] Și fără a uita de excelenta linie de cercetare care a fost efectuată în Spania M." de C. BOBES NAVES, Lucrările sale **Semiologia operei dramatice*,* Madrid: Taurus, 1987 și * *Studii de semiologie a teatrului**,* Valladolid: Aceña-La Avispa, 1988, pot fi consultate cu folos.

[591] Rețineți: din 1966, cu traducere, în Madrid: Gredos, 1971; vezi „Izotopia lui „discurs", pp. 105-155. Vezi și „Către o teorie a

Este dedicată arătării modului în care o „izotopie" posedă o orientare sintagmatică, no sintactică, de care depinde formarea unui set ierarhic de semnificații:
co

> ...discursul ni se prezintă, în dezvoltarea sa și în ciuda caracterului său liniar, ca o succesiune de determinări și ca creatorul, prin acest fapt, al unei ierarhii sintactice (p. 105).

Dacă un text este un semn poetic, el poate fi, prin urmare, tratat ca un obiect poetic și astfel descompus într-o serie de niveluri — prozodic și sintactic — pentru a extinde conceptul de izomorfism de la planul expresiei la cel al conținutului, pe această bază:

> Discursul poetic apare pe planul expresiei ca un *limbaj format simultan din zgomote și sunete* (...) Gramatica expresiei poetice ar fi teoria acestui limbaj (1972, p. 24).

„Izotopia" este așadar legată de redundanță, echivalență și repetiția acelorași fenomene într-o serie sintagmatică; prin urmare, se referă la un set de idei care evoluează, urmând modelul jakobsonian al funcției poetice. Dovada acestui fapt este că noțiunea de „izotopie" nu a dobândit o definiție clară decât în 1970, în *Du sens,* unde a fost definită astfel:

> Prin *izotopie* înțelegem setul redundant de categorii semantice care face posibilă lectura uniformă a narațiunii, așa cum rezultă din citirile parțiale ale enunțurilor și rezolvarea ambiguităților acestora, ghidată de investigarea lecturii unice (p. 222).

Așadar, paralelismul sau reiterarea anumitor fenomene lingvistice (fonice și semantice) ne permite să stabilim aceste contexte coincidente care, într-un fel, conferă textului consistența și coerența sa semnificativă. Aici rezidă diferența față de teoria lui Jakobson, deoarece Greimas insistă că izotopia apare doar atunci când conținutul semantic este repetat (prin sememe [sau] claseme, adică atunci când în același discurs...).

discurs poetic» {1972], în *Eseurile de semiotică poetică menționate anterior,* pp. 9-34 sau, în același volum, de François RASTIER, «Sistematica izotopilor», pp. 107-140.

°°° Sau termeni ai categoriilor semantice care intervin în sintaxă.

reiterează o serie de seme — sau figuri de conținut —) . Acest conținut semantic, atunci când este reprodus, integrează diferite secțiuni ale discursului poetic pe același plan, determinând o ierarhie sau o ordine de care depinde progresia sensului textului respectiv. Procedura de analiză constă în găsirea fasciculelor de izotopii care alcătuiesc liniile de dezvoltare ale conținutului textului respectiv și, prin urmare, care delimitează căile sale de lectură [601] .

Greimas, însă, nu a acordat prea multă atenție dezvoltării acestor posibilități. Poate că cea mai completă articulare a unei metode de analiză izotopică i se datorează lui François Rastier, care preia liniile de gândire ale lui Greimas, dezvoltând unele dintre componentele sale:

> O izotopie poate fi stabilită într-o secvență lingvistică de o dimensiune inferioară, egală sau superioară celei a propoziției. Ea poate apărea la orice nivel al unui text. Avem exemple foarte simple la nivel fonologic: asonanță, aliterație, rimă; la nivel sintactic: acord prin redundanță a trăsăturilor; la nivel semantic: echivalența definiției, triplicarea narativă... De aici și posibilitatea unei stilistici a izotopiilor (1972, p. nr.).

Însuși Rastier, într-o aplicare consecventă a acestei teorii, menționează „izotopiile clasice" (singurele pe care Greimas le-a abordat) și dezvoltă nivelul „izotopiilor semiologice", pe care le împarte, folosind criterii Jakobsoniene, în orizontale (sememice, care ar putea fi paradigme lexicale) și verticale (metaforice, care iau în considerare câmpurile periferice în raport cu alte seme-uri centrale), uneori intersectându-se între ele. El analizează un text de S. Mallarmé, „Salut", pentru a descoperi izotopiile sememice mascate din interiorul său; este un sonet în artă minoră, în care poetul își ridică paharul pentru a toasta la un banchet; Rastier descoperă un câmp izotopic în această desemnare a „banchetului", care ca lexem nu apare în niciun moment, dar care guvernează...

Yo

Asta subliniază [JM] POZUELO YVANCOS: «Principiul este că discursul este configurat ca atare prin existența unei coloane vertebrale, izotopia, care ordonează o structură prin recurența semelor», subliniind totodată o diferență importantă față de celălalt model de redundanțe, cel al «perechilor» lui SR Levin (§ 7.1.2): «1) izotopia are o definiție lingvistică și semantică și nu doar una referențială extralingvistică, așa cum se întâmpla în paradigmele semantice ale lui Levin; 2) izotopia este de «categorii semantice» (se mișcă pe planul substanței conținutului)», *op. cit.,* pp. 207-208.

Sensul textului, în același mod în care conceptul de „navigație” leagă o serie de lexeme (de exemplu, „paharul” care se ridică cu „pupa” pe care poetul se simte navigând). Aceasta, pe verticală (valoare metaforică), permite ca „prova” să se refere la „capătul mesei”, „pupa” la „partea din spate a mesei, „legănatul” să se confunde cu „ezitarea la toast” și „spuma șampaniei” cu o „ceață de sirene”.

Posibilitățile sunt remarcabile și i-au interesat în mod deosebit pe teoreticienii Grupului p, care și-au bazat noua diviziune a retoricii (vezi mai jos, § 17.2.2) pe această formulare greimasiană. U. Eco folosește, de asemenea, considerabil aceste „recurențe semantice” atunci când definește – în *Lector in fabula:* § 15.2.7 – mecanismele de cooperare interpretativă prin care un text se prezintă cititorului, inclusiv, în cadrul structurilor discursive, această noțiune de izotopie, despre care afirmă:

> De fapt, izotopia se referă întotdeauna la consecvența unei căi de sens pe care un text o prezintă atunci când este supus anumitor reguli de coerență interpretativă, deși aceste *reguli de coerență se schimbă* în funcție de dorința de a recunoaște izotopiile discursive sau narative, de a dezambigua (tzc) descrieri sau propoziții definite și de a face coreferințe, de a decide ce fac anumiți indivizi sau de a stabili câte povești diferite poate produce același comportament al acelorași indivizi.[602] [603].

16.2.2. J. Kristeva: analiză semantică

Această femeie bulgară, stabilită în Franța, discipolă a lui L. Goldmann (§ 9.2.1) și a lui R. Barthes, a fost însărcinată cu dezvoltarea uneia dintre cele mai radicale evoluții ale gândirii structuraliste, bazată tocmai pe cunoștințele sale despre semiotica sovietică, ceea ce a determinat-o să propună o nouă știință, „analiza semianală”, un amestec de lingvistică, psihanaliză și marxism. Istoria acestei propuneri, în ciuda eterogenității componentelor sale, urmează un proces clar definit, prezent deja în [lucrările sale timpurii] din [1969]
.

33 USD

16.2.2.1. Geno-text și feno-text

[602] Vezi «j.3: Izotopia», *ob. cit.,* pp. 131-144; citat la p. 144.
[603] El a compilat majoritatea studiilor sale în două volume în acest an (Paris: Seuil, 1969) tradusă în spaniolă: *Semiotică 1 și 2,* Madrid: Fundamentos, 1976.

Pentru Kristeva, cunoașterea generativismului sovietic a fost crucială, din care a extras noțiunile de geno-text și feno-text, determinate în colaborarea sa din 1972 la volumul greimasian *Eseuri de semiotică poetică* [60] *, geno-textul ar fi echivalent cu „semnificația", adică cu generarea sintactică și/sau semantică infinită a unui feno-text (o poezie, de exemplu); cu aceste aspecte ea caută o nouă orientare pentru a desemna realitatea „text", baza întregii sale gândiri:

> Vom numi *text* orice practică lingvistică prin care operațiunile geno-textului sunt desfășurate în feno-text, primul încercând să-l reprezinte pe cel de-al doilea și invitând cititorul să reconstruiască sensul. Conceptul de text va fi aplicat mai ales unui tip de literatură numită modernă, care rupe codul reprezentării clasice; dar și textelor antice care, inconștient și nu atât de insistent, practică această *transpunere* de la geno-text la feno-text (p. 284).

Evaluarea acelei „semnificații" este sarcina esențială a acestei „noi " semiotici , așa cum a fost promovată de Kristeva încă din primele sale lucrări; când nu folosise încă termenul „geno-text", ea afirma:

> Vom desemna prin *semnificație* acea *muncă* de diferențiere, stratificare și confruntare practicată în limbaj, *care* depune în linia subiectului vorbitor un lanț de sens structurat comunicativ și gramatical. Sem -*analiză* Cel care va studia în text semnificația și tipurile acesteia va trebui așadar să parcurgă semnificantul cu subiectul *și* semnul, precum și organizarea gramaticală a discursului, pentru a ajunge la zona în care sunt adunați germenii *a* ceea ce *va fi semnificat* în prezența limbajului [605] .

Astfel, opera Kristevei, încă din primele sale etape, este marcată de o noțiune foarte clară a obiectivului pe care semiotica „ei" trebuie să îl urmărească , inclusiv contradicțiile inerente pe care aceasta le implică în mod necesar.

> „Atunci când se întreprinde o astfel de încercare, se impune un model care amintește de gramatica generativă: modelul cu două niveluri. Le-am numit *geno-text și feno-text,* adoptând terminologia lui Saumjan/Soboleva", vezi „Semanaliza și producerea de sens", în *op. cit.,* pp. 273–306; citat la p. 281. Rețineți că această dualitate amintește de genotipul și fenotipul din domeniul biologiei. °°' Din „Textul și știința sa", în *Semiotică 1,* op. cit., pp. 7–33; citat la pp. 9–10.

Modelul trebuie să susțină; astfel, indică faptul că obiectul semioticii este producerea de modele, care, la fel ca cele ale științelor exacte , sunt reprezentări care necesită coordonate spatio-temporale pentru existența lor; mai mult, afirmă că semiotica este un tip de gândire în care știința trăiește – sau, cu alte cuvinte, devine conștientă – în virtutea faptului că este o teorie, ceea ce implică faptul că semiotica se gândește continuu la obiectul său, la instrumentul său și la relația sa, până la punctul de a afirma că orice semiotică nu poate fi făcută decât ca o critică a semioticii [604]. Acum este clar de ce Kristeva ajunge să părăsească limitele unei „științe limitate" pentru a o înlocui cu „analiza semională".

Indiferent de disciplină, obiectivul principal este de a înțelege cum se produce „sensul" într-o anumită „practică semnificativă" sau cum anumite tipuri de „practici semnificative" permit aceste tipuri de producere a sensului. În acest context își găsește locul evaluarea literaturii, inițial destul de ciudată, deoarece se bazează tocmai pe inexistența literaturii.

> Nu există ca o formă de vorbire precum oricare alta și cu atât mai puțin ca obiect estetic. Este o *practică semiotică particulară* care are avantajul de a face problema producerii de sens, pe care o pune o nouă semiotică, mai inteligibilă decât altele... (p. 52).

Și indică propria sa concepție despre semiotică, adică despre „semantică", în care poate fi descoperit modul în care *textul* literar semnifică :

> O semiotică completă a textului va trebui să elucide cel puțin încă două probleme, cărora le-am putut dedica doar puțin spațiu:
>
> — redistribuirea materialului mitic, tipic culturii noastre, în spațiul textului (cum sunt concepute sexualitatea, moartea, spațiul, timpul etc.);
>
> — articularea modului de semnificare cu cel al producției specifice simultane (1972, p. 285).

Textul, după cum se poate observa, nu are nicio legătură cu limbajul; se dovedește a fi un obiect translingvistic, de unde și colaborarea eficientă pe care psihanaliza o poate oferi în înțelegerea tuturor operațiunilor de semnificare care au loc în cadrul unui text [605]. Și, în acest sens, meritele acestei metodologii sunt incontestabile, întrucât ne permite să conectăm „textul literar" cu celelalte

---

[604] Vezi «Semiotica ca știință critică și/sau critică a științei», în *ibidem,* pp. 35-54; mai exact, pp. 38-39.

[605] CV-ul lui Dawne McCance: „Scrierile ei reprezintă o sinteză complexă a teoriilor materialiste și psihanalitice, în încercarea de a dezvolta o înțelegere post-structuralistă a limbajului și a sinelui", „Kristeva, Julia", în *Enciclopedia Teoriei Literare Contemporane. Abordări, Cercetători, Termeni,* ob. cit., pp. 394-396, p. 394.

circumstanțe contextuale care intervin în producerea „sensului” său.

16.2.2.2. Textul romanului

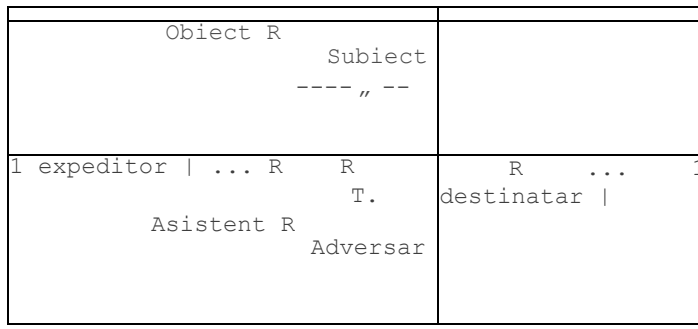
Poate cea mai cunoscută analiză a Kristevei, bazată pe aceste principii, este studiul textului romanului [606], afirmând specificitatea acestuia în „structura sa de transformare”:

> Când definim textul romanesc ca o transformare, acesta este, în primul rând, o METODĂ DE CITIRE ȘI INTERPRETARE. Textul romanesc poate fi, fără îndoială, obiectul unor lecturi multiple. Una dintre ele, cea mai comună, este lectura „liniară” (...) Cealaltă lectură, CEA TRANSFORMAȚIONALĂ , ar consta în citirea textului romanesc ca traiectorie a unei serii de operații de transformare, ceea ce implică faptul că: (a) fiecare segment este citit din totalitatea textului și conține funcția generală a textului; (b) se accesează un nivel anterior formei finite în care textul este prezentat în cele din urmă, adică nivelul generării sale ca o INFINITATE de posibilități structurale (pp. 23-24).

Metoda este extrem de complexă și, în acest caz, își propune să se bazeze pe lingvistica americană; ceea ce contează aici este doar evidențierea noțiunilor de text închis, operabilitatea liniilor sincronice și diacronice, funcția nedisjunctivă pe care o îndeplinește pentru roman și modul în care ar trebui înțeleasă „productivitatea textuală” - un concept care indică măsura inerentă literaturii - (adică textului), dar fără a fi literatură în sine (textul respectiv). Ar putea

[08] *Textul romanului: Abordare semiologică a unei structuri discursive transformaționale,* Haga-Paris-New York: Mouton, 1970; versiunea în spaniolă: *Textul romanului,* Barcelona: Lumen, 1974.

Aceste noțiuni pot fi considerate abstruse, dar nu și ideile pe care le dezvoltă despre „transformarea actanțială”, unde anticipează distrugerea modelului mitic al structuralismului (Propp, Lévi-Strauss, Greimas: vezi graficul), pentru a-l înlocui cu unul nou care reflectă faptul că într-o povestire nu există opoziții radicale între subiect și obiect, emițător și receptor, ajutor și adversar, ci o serie de contradicții presupuse într-un întreg; diagrama ar arăta astfel (iar „R” indică transformarea unui termen în altul):



Noile îndrumări sunt înțelese din următoarea definiție:

> ...un actant nu este altceva decât discursul pe care și-l asumă sau prin care este desemnat în roman. Caracteristica noastră privind transformările actanțiale se va baza, așadar, pe relațiile dintre discursurile diferiților actanți, așa cum se stabilesc în cadrul aceleiași enunțuri actanțiale [607].

De o valoare similară este abordarea sa asupra uneia dintre cele mai fertile linii ale teoriei și criticii literare: intertextualitatea, care în cazul Kristevei este mai mult decât logică, deoarece ea ia în considerare o productivitate textuală în care pot fi prezente și alte texte anterioare [608]; în acest caz, în plus, dezvoltarea care urmează este istorică, deoarece implică analizarea curentelor de formare a liniilor care constituie...

[607] Citat la p. 118; graficul reprodus la p. 117.
[6.0] Reamintim că aceasta a fost baza formulată de Genette în *Palimpsesturile sale* (§ 12.2.3).

Jehan de Saintré din 1456, un roman de Antoine de la Sale pe care Kristeva îl folosește ca dovadă a fundamentelor sale teoretice; pentru aceasta, ea trebuie să descrie toată „productivitatea textuală" (inclusiv cea carnavalească) care intră în acel text, cu concluzii la fel de curioase precum următoarele:

> La Antoine de la Sale găsim traiectoria completă a acestei mișcări; în raport cu Celălalt (femeia), adică pozitivitatea alături de negativitate. Non-disjuncția este astfel conturată; să spunem că a apărut rețeaua ambivalenței și că odată cu ea s-a născut romanul. Locul său de naștere: femeia. Mai bine: *Da-ul* și *Non-ul* (scolastic) al femeii și , în consecință, funcția ei non-disjunctivă de a fi Același și/sau Celălalt, pseudo-Celălalt (p. 225).

16.2.2.3. Psihanaliza și poezia

Din această linie de gândire se desprinde cea mai radicală lucrare a Kristevei, **** La** révolution du langage poétique* [*] *(Revoluția limbajului poetic)* , în care psihanaliza devine cel mai important plan operațional al gândirii sale. Kristeva propune o nouă modalitate de „cunoaștere", străină conștiinței unificate pe care s-a bazat cultura occidentală, generând astfel o viziune distorsionată ce împiedică aprecierea clară a obiectelor realității. Subiectul, ca mijloc de comunicare cu mediul său, creează o „sintaxă" cu care își ordonează mintea, amenințată de o serie de subversiuni (plăcere, droguri, sex) pe care nu știe exact cum să le controleze. Tocmai , poezia a constituit unul dintre mijloacele de accesare a acestor planuri ale irealității, care îi poate permite subiectului să devină ceea ce nu este, să devină altcineva. De aici și „revoluția" pe care o poate inspira limbajul poetic. Kristeva încearcă un fel de psihanaliza a nucleelor inspiratoare ale limbajului uman, cum ar fi familia sau diversele grupuri sociale prin care trece individul în procesul său de formare. În ciuda normelor și controalelor învățate, la ființele umane persistă o etapă pre-oedipiană, compusă din gesturi, muzică, ritm – un dinamism care se ciocnește cu maturizarea lingvistică (socială, coercitivă) și pe care poezia o poate dezvălui în întregime. Ca o demonstrație a acestor afirmații, Kristeva intenționează să lege sunetele –

[6] " Paris: Seuil, 1974.

două din poezie cu impulsuri sexuale primare, în spatele cărora descoperă valori simbolice de o enormă complexitate.

După cum se va arăta, această abordare critică duce, pe de o parte, la psihocritică și, pe de altă parte, la deconstrucție. Ambele vor fi abordate în capitolele următoare.

16.3. Teoria semiotică a lui Umberto Eco

Complexitatea gândirii lui U. Eco se cristalizează într-o bogată operă dedicată dezvăluirii tuturor posibilităților științei semnificațiilor culturale, o cale care l-a condus, de altfel, de la eseu la ficțiune prin cele mai surprinzătoare canale: istorie, ideologie, erudiție, dar și o poziție critică. Din * *Opera aperta* * din 1962[609] În lucrarea *„I limiti dell'interpretazione"* din 1990 [610], Eco a analizat multiplele probleme ale creației și receptării (vezi § 15.2.ó) printr-o evaluare continuă a textului ca produs al semnelor, integrat într-o altă serie de sisteme semnificante de care depind atât sensul, cât și dimensiunea sa estetică.

■ 16.3.1. Structura lipsă

În *lucrarea „Structura absentă"* din 1968 [611], Eco prezintă prima sa „Introducere în semiotică", așa cum se precizează în subtitlul cărții. Data este semnificativă deoarece coincide cu lucrările timpurii ale lui Kristeva, cu întâlnirile de la Tartu și cu decizia de a numi această disciplină evaluativă a semnelor culturale „semiotică" (1969). Prin urmare, Eco contribuie cu acest tratat la construirea cadrului de principii al acestei științe universale ; ca exemplu, să luăm în considerare acest rezumat al limitelor semioticii:

[609] Versiunea spaniolă: Barcelona: Ariel, 1979.
[6.3] Milano: Bompiani, 1990; versiunea spaniolă: *Limitele interpretării,* Barcelona : Lumen, 1992.
„ [+] Versiune spaniolă: Barcelona: Lumen, 1974.

> În concluzie, semiotica studiază toate procesele culturale ca procese de comunicare; tinde să demonstreze că sub *procesele* culturale există *sisteme* - dialectica dintre sistem și proces ne conduce la afirmarea dialecticii dintre cod și mesaj (p. 40).

În acest fel, el studiază relația dintre semn și sens, urmărind să definească ceea ce numește „universul sensului", compus dintr-un sistem semantic care acordă contextului valoarea unei structuri sintactice. Astfel, el poate explica mesajul estetic ca un mesaj ambiguu și autoreflexiv, cu semnificanți care dobândesc sensuri adecvate doar prin interacțiune contextuală (ceea ce obligă acel sens să se conecteze cu o rețea multiplă de interpretări). Evaluarea sa asupra chestiunii *semnificanților* este importantă, deoarece nu este niciodată arbitrară în ceea ce privește semnificațiile și această relație contextuală. Mai mult, urmându-l pe Hjelmslev, Eco afirmă că, în mesajul estetic, chiar și substanța expresiei are o formă. Pe de altă parte, acest tip de mesaj poate cuprinde mai multe niveluri ale realității, unificate într-un singur cod general care le structurează pe toate. Din acest motiv, Eco prezintă sistemul semiotic și viziunea asupra lumii ca fiind echivalente, indicând faptul că semiotica ar duce inexorabil la moartea ideologiilor. De aici și viziunea sa asupra limbajului ca pe o „structură absentă", întrucât limbajul precede omul și îi conferă natura sa specifică și, poate mai important, pentru că omul nu „vorbește" limbajul, ci limbajul îi vorbește omului:

> Limbajul nu este ceea ce se gândește, ci ceea ce *se* folosește pentru a gândi. A vorbi despre limbaj nu înseamnă a elabora structuri explicative sau a raporta reguli de vorbire la situații culturale precise. Înseamnă a da limbajului toată puterea sa conotativă, a face din limbaj o operațiune artistică, astfel încât în această vorbire să poată apărea chemarea ființei, deși niciodată complet. Cuvântul nu este un semn. Înseamnă a te deschide către ființa însăși. Dacă există o ontologie a limbajului, orice semiotică dispare. În locul semioticii există doar o știință a limbajului: poezie, *scriere creativă* (pp. 444-445).

16.3.2. Semiotica ca teorie

În ciuda acestor contradicții, foarte similare cu cele formulate de Kristeva când a subliniat că semiotica presupune propria negare, Eco a reușit să articuleze, în 1976, un *Tratat de semiotică generală,* dedicat investigării comportamentului dinamic al semnului, singura modalitate de a evalua modificările care apar în sistemele de semne. Poate din acest motiv, el preferă să vorbească despre „funcția semnului" în loc de „semn", întrucât consideră că un semn – așa cum demonstrează orice cuvânt în dezvoltarea sa istorică – nu poate constitui o entitate semiotică fixă;

dimpotrivă, este o confluență de elemente independente, întrucât expresia și conținutul sunt sisteme străine unul de celălalt, forțate de o corelație de codificare. Spre deosebire de dispersia reprezentată de semn, „funcția semnului" apare ca rezultat al fuziunii mai multor coduri, care furnizează condițiile de schimb realizate de aceste „funcții ale semnului".

De asemenea, este necesar să se definească ce este un „cod", pe care Eco l-a conceput ca un set compus dintr-o ierarhie de subcoduri cu valoare variabilă; unele sunt puternice și stabile (acceptate de o comunitate: un steag , de exemplu), iar altele sunt slabe și efemere (legate de circumstanțe de temporalitate nedeterminată). Semiotica trebuie să investigheze semnele care alcătuiesc aceste coduri, întrucât acestea constituie forțe sociale.

Literatura se încadrează în această abordare, concepută ca un „supercod", întrucât apare ca un proces care generează semnificații suplimentare, apărute din convergența mai multor coduri într-un anumit produs, cum ar fi opera.

Acum, în 1976, Eco consideră studiul discursurilor ideologice din textele literare fezabil, datorită posibilității — și Kristeva a subliniat acest lucru — ca aceste texte să facă referire la alte texte, suma tuturor acestora constituind realitatea numită cultură, singura zonă în care spațiul semantic poate fi cunoscut [616].

Eco atribuie semioticii valoarea de a fi o teorie a cunoașterii lumii. Poate singura posibilă, așa cum avea să demonstreze mai târziu în opera sa literară.

[615] Versiune spaniolă: Barcelona, Lumen, 1977.

[616] Acesta este planul în care a explorat ulterior fenomenul receptării cu lucrarea sa *Lector in fabula* din 1979 (§ 15.2.6), tocmai prin contopirea, așa cum s-a explicat deja, a conceptelor de „lectură" și „izotopie" greimasiană, întrucât cititul este încă un mecanism de absorbție a posibilităților semantice pe care le conține un lexem.

i7-
Neo-retorica

Ca o introducere la acest subiect, merită menționat faptul că retorica nu este pur și simplu un repertoriu de figuri de stil sau figuri stilistice, ci mai degrabă singura disciplină care, încă din antichitatea clasică, a putut servi drept fundament pentru construirea rețelei de semne și valori pe care se bazează așa-numita „cultură occidentală". Într-adevăr, dacă există un corp de cunoștințe care a rămas neschimbat după dispariția instituțiilor politice și sociale ale Greciei și Romei, acesta a fost tocmai cel al retoricii, care a cuprins și învățăturile gramaticii și, în timp, le-a încurajat pe cele ale poeziei.

Pentru o trecere în revistă istorică a acestei evoluții, consultați excelenta sinteză a lui J. A. I. HERNÁNDEZ , GLERRI - Roy M. [a.] del Carmen GARCÍA TIJERA, *Historia breve, de la retòrica,* Madrid: Síntesis, 1994, plus David PUJANTE, *Manual de retòrica,* Madrid: Castalia, 2002; adăugați la acestea studiile clasice ale lui G.A. KENNEDY, **Retorica clasică și tradiția sa creștină și seculară din antichitate până în timpurile moderne*,* Londra: Croom Lelm, 1980, sau A. Koé-Di VARGA, **Rhétorique et Littérature. Etude de structures classiques*,* Paris: Didier, 1970, a cărui „Retorică și producție de text" poate fi consultată acum în *Theory *of Literature*, ed* . cit., pp. 230–269. Desigur , cea mai completă cunoaștere a tradiției clasice este oferită de cele trei volume ale lui Heinrich LAUSBERG, **Manual de Retórica literaria*,* Madrid: Gredos, 1966–1968. O altă

tica [6] [7]. În acest fel, retorica, strâns legată de oratorie până la punctul de a fi uneori confundată, a susținut, în Evul Mediu, o structură educațională și a generat canalele pentru ca cunoașterea autorilor greco-latini să fie menținută, chiar dacă doar ca *auctoritates* Am oferit câteva „comentarii" care au permis dezvoltarea unui set foarte variat de întrebări, pentru care în cele din urmă s-a impus termenul „literatură" , derivat din „letradura". Desigur, odată cu apariția umanismului, retorica va fi unul dintre fundamentele recuperării filologice a trecutului și va garanta integrarea noilor idealuri cu schemele de gândire ce se va încerca recuperarea . Prin urmare, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, când aceste idealuri au putut fi ferm stabilite, susținerea acestei conformări de principii va fi, fără îndoială, determinată de retorică, determinând succesiv curente - romanismul, ciceronianismul, anticiceronianismul - care s-au forjat în polemici dure și confruntări între ordine religioase, care își vedeau puse sub semnul întrebării modurile de gândire și de concepere, de exemplu, învățământul universitar și „accesul" la literatura sacră.[619] Și, pe această linie , se poate înțelege și că splendoarea „de aur" la care dă naștere o constelație de scriitori are legătură cu această menținere constantă și progresivă a învățământului retoric . Până în secolul al XVIII-lea, această disciplină a instigat formarea unui sistem de critică literară (deși normativ și scolastic, dar foarte eficient) împotriva căruia s-a ridicat romantismul, [moment] în care ramificațiile

Schița istorică a acestei discipline, referindu-se la cazul spaniol, este construită de R. María ARADRA SÁNCHEZ, în *lucrarea „De la retorică la teoria literaturii (secolele XIX și XIX),* Murcia: Universitatea, 1997.

[618] începe A. KIBÉDI VARGA *Rhétorique et littérature,* «Dès qu'on aborde, **ea**

„Fie că este vorba de istoric sau critic, atunci când studiem o epocă trecută, trebuie să încercăm, pentru a evita anacronismele, să o înțelegem așa cum a fost înțeleasă și judecată la vremea ei. Aceasta implică faptul că cercetătorul abandonează punctele de **vedere** și modurile de a vedea familiare și pune întrebări care au devenit depășite", p. 7.

[619] Problemele sunt cele care, în acest manual, nu vin la subiect, dar cele care au tenacitate.

în minte și despre care Luisa LÓPEZ GRIGERA OFERĂ O BUNĂ PRIVIRE DE ANSAMBLU, *LA Retórica en la España del Siglo de Oro (Teoría y práctica),* Salamanca: Edicior Universidad, 1994; primul său capitol, «La retórica como código de producción y de análisis literario», pp. 17-32, poate fi văzut și în *Teorías literarias en la actualidad,* ed. de Graciela REYES, Madrid: Ediciones el Arquera 1989, p. 135-166.

[610] Un exemplu simplu este oferit de volumul în care Kenneth KRANNENHOFT studiază prezența „inventio" și „dispositio" la Quevedo *și* Gracián : *Prețul curtoaziei: Quevedo și Gradán,* Salamanca: Universitatea, 19^4

cel pur literar . Pozitivismul din a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu a contribuit prea mult la recuperarea acestui corpus de cunoștințe, condamnând retorica la o simplă taxonomie a resurselor și figurilor aparținând *elocuției,* prezentată cu un scop pur - prescriptiv .[612] [613] [614]Totuși, în ciuda limitelor înguste în care fusese limitată, retorica a dobândit o nouă valoare în secolul al XX-lea prin contactul cu diverse metodologii critice care s-au orientat către această ramură antică a elocvenței pentru a găsi răspunsuri la probleme deja puse în Grecia și Roma. Prin urmare, se poate vorbi despre o renaștere a retoricii - și, prin urmare, despre o „neo-retorică ” - promovată de diferitele linii de cercetare care hrănesc activitatea critică de astăzi : filosofică, lingvistică și metodologică , așa cum susține Antonio López Eire:

> În cele din urmă, *discursul literar* și *discursul retoric* , fie că ne place sau nu, intră sub incidența lingvisticii, dacă sunt *acte de vorbire,* și aș spune că sunt, și sunt așa în toate sensurile cuvântului, întrucât sunt realizări autentice ale acelei capacități pe care o posedă animalul social care este omul de a comunica și influența semenii săi, concetățenii săi, prin procese de interacțiune sau acțiune reciprocă, care rezultă din funcția primară a limbajului [615].

[612] ALONSO explică perfect acest lucru , în prologul la *Teoria literară* a R. WELLEK și A. WARREN notează că, în prima jumătate a secolului, o întrebare frecventă atunci când se analiza poezia era: „nu «de ce, cum a apărut», ci «ce este?». Retorica pusese deja aceeași întrebare: dar voia să știe ce era poemul, doar pentru a învăța cum să scrii poezii noi . Eșecul și discreditarea Retoricii se numesc secolul al XVIII-lea. De aceea, romantismul își proclamă «războiul împotriva Retoricii». Iar istorismul secolului al XIX-lea face restul”, *op. cit.,* p. 8.

[613] După cum se poate observa în două manuale de mare circulație de la începutul secolului al XX-lea: M. FLÓREZ VILLAMIL Y RIVES, *Noțiuni de retorică sau literatură preceptivă,* Madrid: G. Guste, 1896 și J. SURROGA Y GRAU, *Elemente de estetică și teorie literară,* Madrid: Impr. F. Marqués, 1900.

[614] Unul dintre cele mai bune studii pe această temă este oferit de J.M. Pozuelo Yvancos , *De la formalism la neoretorică,* Madrid: Taurus, 1988, ale cărui idei sunt rezumate în „Capitolul VIII. Neoretorica și resursele limbajului literar ”, în lucrarea sa *Teoria limbajului literar,* op. cit., pp. 159-194.

[615] A se vedea lucrarea sa importantă , „ *Actualidad de la Retórica” (Relevanța retoricii),* Salamanca: Hespérides, 1995, pp. 17-18.

17.i. Retorica ca sistem de gândire

Unul dintre motivele pentru care retorica a scăpat de limitele înguste la care o reduceau preceptele este recuperarea unui sistem organizațional complex care, aplicat unei serii de domenii ale cunoașterii, s-a dovedit extrem de util [616]. Acest lucru este valabil nu numai în cele legate de limbaj sau creația literară (gândiți-vă, de exemplu, la publicitate), ci și în alte activități bazate pe puterea cuvintelor: discursul politic și criminalistic (în legătura sa cu știința juridică), dar și dezvoltarea filosofiei însăși (cadrul concepției limbajelor logice). Mai mult, revitalizarea retoricii are mult de-a face cu presupusa criză la care sunt uneori supuse supraviețuirea și predarea culturii clasice . În aceste momente singulare se verifică incombustibilitatea unui subiect atât de solid și coerent precum retorica, capabil să se adapteze și să servească oricărei circumstanțe culturale, așa cum a subliniat foarte bine M.Á. Garrido Gallardo:

> Retorica nu a încetat niciodată să existe, iar incidentele menționate anterior au contribuit, fără îndoială, la atragerea atenției teoreticienilor. Mai mult, criza raționalității care a caracterizat o parte a așa-numitei gândiri postmoderne slăbește obiecțiile tradiționale (...) ale mentalității dominante a modernității, deși, în acest sens și pentru o disciplină care se întinde pe mai mult de douăzeci și cinci de secole, criza menționată anterior poate fi caracterizată ca nimic mai mult decât o simplă încăierare [617].

Retorica a menținut întotdeauna o stabilitate relativă și, în perioadele de mai mare confuzie epistemologică, aparatul său meticulos de

---

[616] PUJANTE rezumă astfel : „Cunoașterea retoricii este utilă și extrem de relevantă. Nu este un fel de știință elitistă. Publiciștii, comentatorii sociali, difuzorii de ideologii și consultanții de imagine pentru liderii diferitelor partide politice cunosc cu toții retorică (fie că o numesc așa sau nu). Toate aceste birouri de propagandă și informare de tot felul urmează o pregătire similară cu cea la care își supuneau elevii retoricii greci și romani din antichitate; și nu ar trebui să ne lăsăm induși în eroare de faptul că astăzi aceasta are denumirea modernă de *pregătire media", op. cit.,* p. 24.

[026] Vezi „Homo rhetoricus" al său, în *La Musa de la Retórica (Problemas y métodos de la ciencia de la literatura),* Madrid: CSIC, 1994, p. 182-197; citat la pp. 192-193-

Teoriile și întrebările au adus ordine și claritate în dezvoltarea de noi orientări și metodologii de lucru . Din acest motiv, se poate vorbi despre o «artă retorică» și o «știință retorică» [627] , ca o abordare reînnoită care inspiră unele dintre preocupările actuale ale filosofiei [628] și practicii juridice [629] , având în vedere posibilitățile de concentrare asupra diferitelor strategii comunicative care intervin în aceste limbaje specifice."

17.2. Noua retorică: direcții de studiu

Retorica poate servi astfel drept suport și cadru pentru o mare varietate de științe; din acest motiv, diferite curente lingvistice (care promovează aceste discursuri științifice) au încercat să își însușească materialele, resursele și ideile pe care le conține retorica . Acest lucru l-a determinat pe Angel López García să considere retorica o „ știință universală", având în vedere tratamentul metalingvistic pe care îl oferă și, de asemenea, pentru că procedurile sale pot fi aplicate oricărei limbi sau oricărui subiect.630

[6] „După cum afirmă Tomás AI.BAI.ADEJO în studiul său, acum clasic, *Retorică,* Madrid, Síntesis, 1989. El o rezumă într-o altă lucrare: „ Retorica este astfel prezentată ca o știință a discursului cu o tradiție și un prezent care sunt nu numai perfect compatibile, ci total integrate. Abordarea acestor provocări răspunde, mai presus de toate, ideii că retorica, departe de a constitui o disciplină închisă, caută constant răspunsuri la problemele unui obiect complex de studiu la care accesează prin reactivarea , reînnoirea, adaptarea și extinderea sistemului său", în *Provocările actuale ale teoriei literare,* ed. de I. PARAÍSO, Valladolid: Universitatea, 1994, pp. 51-60, p. 60.

<' 2f> Ca și în cazul teoriei argumentării: vezi Ch. PERELMAN și L. OI.BRECHS-TYTECA, *Tratat de argumentare. Noua retorică* [1958], Madrid: Gredos, 1989. Formulată cu scopul de a depăși declinul adus de aplicarea teoriei carteziene a gândirii. Raționamentul implică, mai presus de toate, argumentarea. La fel de importantă este lucrarea lui Ch. PERELMAN, *Rhétoriques,* Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles , 1989, o eșantionare ambițioasă a perspectivelor logice și epistemologice conținute în retorică.

De asemenea, de Ch. PERELMAN, *Logica juridică și noua retorică* [1976], Madrid: Civitas, 1988.

[630] În acest sens, studiul conținut în „Capitolul III: Retorică și lingvistică: o fundamentare lingvistică a sistemului retoric tradițional" este fundamental.

17.2.i. Structuralismul și retorica

Apariția studiilor retorice a fost determinată de noile preocupări pe care lingvistica le-a adus în joc. Noțiuni pentru această recuperare a unor principii retorice pot fi găsite în fundamentele structuralismului. Acestea pot fi studii parțiale, cum ar fi cel pe care revista *Poétique* l-a dedicat ironiei [031] sau cel pe care Jakobson îl aplică metaforei și metonimiei [632] , sau abordări generale, chiar programatice, precum cele pe care R. Barthes le dedică glosării relevanței actuale a acestei metodologii de analiză; pe de o parte, în 1964, a subliniat utilitatea unora dintre aceste proceduri pentru realizarea unui studiu al conotației ca sistem ideologic [633] , iar pe de altă parte, deja în 1970, a oferit o imagine de ansamblu completă asupra „retoricii antice", cu scopul de a demonstra că numeroase aspecte considerate noi de critici erau deja abordate în cadrul acelei discipline [034] ; Mai mult, el stabilește necesitatea recuperării „codului retoric" pe care se bazează o bună parte din principiile predării și cunoașterii literaturii, pentru a înțelege, de exemplu, mecanismele prin care este guvernată o tradiție literară , sedimentată normativ pe conceptul de „verosimilitude" al lui Aristotel, față de care Barthes prezintă unele rezerve care, într-un fel, inaugurează calea analizelor lui Lacan și Derrida: în plus, Barthes subliniază că practica creației textuale a avut, din punct de vedere istoric, o legătură retorică ce ar trebui înlocuită de o nouă condiție a textului, detașată astfel de formulările juridice, politice sau sociale cu care aceleași valori au fost perpetuate.

„nal", în *Metode de studiu al operelor literare,* coord. de JM [a] . DÍEZ BORQUE. Madrid: Taurus, 1985, pp. 601-654; Á. LÓPEZ GARCÍA subliniază: „Interesul crescând pentru studiile teoretice din ultimele decenii provine tocmai din aceasta: dacă procedurile inventariate de *retorii greco-latini* se regăsesc în toate textele tuturor limbilor, este de așteptat ca o analiză detaliată a acestora să conducă la concluzii importante privind omul ca utilizator al *logosului* în general", p. 605.

631 Cu un număr special — numărul 36 (1978) — care conține lucrări de B. ALLEMANN, „Despre ironie ca principiu literar", pp. 385-398, el Groupe LI, „Ironic și iconic", pp. 427-442, L. HUTCHEON, „Ironie și parodie: strategie și structură", pp. 467-477 și așa mai departe.

632 Rețineți: ca mediu de indagare a fenomenului afasiei; vezi § 11.4.2, p. 213. [653] Este în „Retorica imaginii", în *Communications,* 4 (1964), 40-51.

[634] Vezi „Vechea retorică", în *Communications,* 16 (1970), 172-229.

Se pare astfel că negarea autorului care practică structuralismul îi împinge pe acești critici să investigheze fenomenologia implicată în actele lingvistice, în care schemele de ordonare și multiplicare a sensurilor prevăzute de retorică sunt perceptibile; această chestiune a fost examinată de T. Todorov (vezi § 12.2.2) care propune înțelegerea retoricii ca știință generală a discursurilor, întrucât, așa cum subliniază în *Poetica sa* din 1968, lingvistica contemporană trebuie să se confrunte cu două întrebări esențiale: „cum semnifică un text?" și „ce semnifică el?"; Todorov indică faptul că la prima întrebare trebuie să răspundă semantica lingvistică, ținând cont de evaluările pe care retorica le desfășoară asupra proceselor de semnificare și evaluare [635] ; și același lucru este valabil și pentru gradul de *„figuralitate* a discursului", cu care Todorov subliniază necesitatea de a redefini întregul edificiu de figuri lăsat moștenire de tradiție:

> Deși numeroase teorii au căutat un numitor comun pentru toate figurile , ele au fost aproape întotdeauna nevoite să excludă anumite figuri din domeniul lor pentru a le explica pe celelalte prin definiția propusă. De fapt, această definiție nu ar trebui căutată în relația figurii cu altceva decât cu ea însăși, ci în însăși existența sa: o figură este ceea ce poate fi descris ca atare (p. 41).

elocuției pot fi organizate ; astfel, dacă relația dintre două cuvinte este una de - identitate, există o figură (repetiția, de exemplu); dacă este una de opoziție, trebuie să vorbim despre antiteză; dacă se determină niveluri de cantitate, trebuie indicată o gradație. De asemenea, merită subliniată clasificarea figurilor propusă de Todorov, bazată pe repertoriul lui Fontanier, editat cu doi ani mai devreme de Genette, distingând între „anomalii" (când o figură se abate de la o regulă a limbajului) și „figuri" (cele care nu se abat de la o serie de principii normative, ci intensifică anumite aspecte ale limbajului, cum ar fi ritmul poetic).

Preocuparea pentru figuri (sau „trăsături stilistice intenționate ale expresivității ", în termenii lui A. García Berrio) și pentru problemele implicate

[635] Ceea ce era relativ mai cunoscut este varietatea abstractă a relațiilor stabilite între cele două sensuri: retorica clasică le-a dat denumirile de *sinecdocă, metaforă, metonimie, antifrază, hiperbolă, litotă;* retorica modernă a căutat să interpreteze aceste relații în termeni logici de includere, excludere, intersecție etc." Paris: Seuil, 1968, pp. 33-34.

Accentul pus pe analiza discursului literar este deosebit de remarcabil la Gérard Genette, așa cum se menționează în § 12.2.3 (amintiți-vă de titlul emblematic al celor cinci culegeri de eseuri ale sale: *Figuri).* Merită subliniat acum modul în care Genette a încercat să recupereze bogatul fond al tradiției retorice prin republicarea, așa cum am menționat deja, a manualului clasic al lui Pierre Fontanier, *Les figures du discours* (1818), în care noțiuni precum „deviere" [618]sau esența „substitutivă" a figurii puteau fi deja apreciate, încorporând astfel în acest studiu o dimensiune paradigmatică a unităților de discurs.[619] [620]Acest interes nu trebuie înțeles ca însemnând că Genette pledează pentru o recuperare a acestor proceduri expresive; dimpotrivă, în „Retorică restrânsă" din 1970, el critică pretenția grupului de la Liège (vezi mai jos, § 17.1.1.2) de a construi o „retorică generalizată ", amintind că nici măcar Aristotel însuși nu a urmărit o astfel de abordare și afirmând cu emfază:

> Astăzi am ajuns să numim Retorică generală ceea ce este , de fapt , un tratat despre figuri de stil. Și dacă avem atât de multe de „generalizat", este evident pentru că am restricționat prea mult: de la Corax până în zilele noastre, istoria Retoricii este una a *restricțiilor generalizate* . [61S]

Această poziție nu înseamnă că poezia și poetica ar trebui să renunțe complet la utilizarea figurilor de stil, desigur, dar, așa cum subliniază Genette, este de preferat să abordăm retorica ca și cum ar fi o semiotică a discursurilor.

---

[618] Și astfel, de exemplu, el amintește de definiția lui Fontanier: „Figurile discursului „Acestea sunt trăsăturile, formele sau turnurile de expresie... prin care limbajul... se îndepărtează mai mult sau mai puțin de ceea ce ar fi fost expresia simplă și comună." Este imediat clar că figura este definită aici ca „fapt al stilului" de către stiliștii de astăzi, ca o *abatere",* Paris: Flammarion, 1968, p. 9. Pentru importanța lui Fontanier, ca antecedent al noțiunilor structuraliste, vezi Michel CHARLES, „Le discours des figures", în *Poétique* , 15 (1973), 340–364.

[619] „Identificarea unei unități de discurs implică în mod necesar compararea și contrastarea acesteia."
„A se referi implicit la ceea ce ar putea fi în schimb o altă unitate «echivalentă», adică una care este atât similară, cât și diferită", p. 12.

[620] Vezi *Investigații retorice II* [1970], Buenos Aires: Timpul contemporan, 1974, pp. 203-222; citat la pp. 203-204.

17.2.2. Grupul Liège

Urmând precauțiile schițate de Genette, o trăsătură distinctivă a acestei școli, cunoscută și sub numele de „Grupul p", poate fi identificată ca fiind scopul său de a utiliza retorica tradițională ca mijloc de realizare a unei „totalizări poetice".6 [19] Interesul acestor cercetători este concentrat, mai presus de toate, asupra domeniului *elocuției.* [Ó4 ◦], plan în care se pot stabili relații strânse între Retorică și Poetică[621 622 623].

Grupul de la Liège consideră literatura ca fiind o utilizare specială a limbajului și că, prin urmare, retorica este responsabilă de descrierea acestei utilizări, articulată pe noțiunea de „deviere" derivată tot din retorica tradițională, întrucât în asta constă trasarea unei retorici generale, într-o codificare a devierilor; ideea este susținută de Jean Cohen în „Teoria figurii" din 1970:

> Norma nu se mai bazează pe uz, care este variabil la nesfârșit la nivelul cuvântului. Se bazează pe un set limitat și invariant de reguli operative. Prin urmare, noțiunea de abatere ca o transgresiune sistematică a normei, în care mi-am propus să găsesc trăsătura caracteristică a poeziei—

[621] Există două texte de bază pentru înțelegerea acestui grup: *Retorică generală* {1970I, Barcelona: Paidós, 1987 și *Rhetorique de la poésie,* Bruxelles: Complexe, 1977. Grupul a fost denumit „autorul hexacefalic" deoarece îl integrează pe aj. DUBOIS, F. EDELINE, J.-M. KLINKENBERG, Ph. MINGUET, F. PIRE și H. TRINON.

[622] Subliniază A. LÓPEZ EIRE: „A doua retorică modernă - Retorica generală *„(Rhétorique Générale)* din „Grupul g" — vede în Retorică un instrument al Poeticii și, refugiindu-se totodată în Retorica Antică (...) și Renașterii (...), face din rezultatul acestui moment al muncii retorice numite *elocuție* — acea căutare a celei mai bune ținute formale pentru discurs — baza și fundamentul Artei Retoricii", *op. cit.* p. 107.

[623] Urmând linia de gândire a lui Genette, merită menționate limitele pe care J. DOMÍNGUEZ LEA IMPUS CAPARROS notează referitor la acest grup: „Vedem, așadar, că Groupe g a încercat o «stilistică» a comunicării lingvistice, relegând oarecum autorul și codul ca locuri exclusive unde s-ar situa analiza stilistică ", în lucrarea sa *Critică literară,* op. cit ., p. 510. Din acest motiv, M. ASENSI îi include pe acești critici în capitolul 4 dedicat „Stilisticii ": „În orice caz, întrucât figura retorică implică întotdeauna transformarea (modificarea , devierea, imprevizibilitatea etc.) a unei stări de fapt anterioare , modul în care abordează explicarea acestui fenomen are imediat repercusiuni în domeniul literar. Mai mult , întrucât explicarea lor se realizează în cadrul structuralismului, includerea lor în stilistica structurală este justificată", *Istoria teoriei literare . Volumul II.* p. 236.

> Termenul „ticitate” capătă și un sens logic. Deviația lingvistică și deviația logică tind să se confunde, iar din aceasta devine teoretic posibil să se construiască un model logic al figurilor limbajului poetic, un algoritm capabil poate, prin dezvoltare ulterioară, să ne ofere baza pentru un calcul al figurilor [624].

Așadar, retorica nu ar trebui să se mulțumească cu ideea că figurile de stil sunt doar adăugiri ornamentale, ci reprezintă mai degrabă o abatere de la uzul normativ. Pentru grupul de la Liège, retorica trebuie legată de limbajul literar, în timp ce poetica trebuie să examineze caracteristicile generale ale poeziei (în sensul aristotelic: „literatură”).

Ideea că creația poetică începe cu limbajul ca materie primă pentru modelarea operei de artă este valoroasă și justifică noțiunea de „deviere”. Cu toate acestea, autorii grupului de la Liège nu definesc clar nivelul limbajului comun în raport cu care are loc transgresarea limbajului figurat. Cu toate acestea, este important de menționat că eficacitatea unui stil nu depinde de el însuși, ci mai degrabă de această relație de deviere în care voința creatoare a unui autor poate deveni evidentă. Nu este surprinzător faptul că Jean Cohen (reamintiți § 7.2.1) a fost unul dintre inspiratorii acestei metodologii, având în vedere insistența sa asupra „antigramaticității” versului ca una dintre trăsăturile sale distinctive; această idee coincide cu unul dintre principiile grupului: dimensiunea anticomunicativă a textului poetic [625].

Figurile de stil sunt, așadar, reexaminate dintr-o perspectivă lingvistică, dar una care încorporează și concepte semiotice și poetice. Poate cel mai extraordinar aspect al acestor noi propuneri de organizare a figurilor de *stil „antice”* este demonstrarea valorii incontestabile a acestui corp de figuri literare, menținut neschimbat încă din antichitatea clasică [626]. Și acesta a fost principalul domeniu de studiu.

---

[624] În *Investigații retorice II,* ob. cit., pp. 11-43; citat la p. 13.

[625] AU SUBLINIAT T. ALBALADEJO și F. Chico Rico: «limbajul poetic nu

> Este referențial ca atare limbaj poetic, este referențial în măsura în care nu este un limbaj poetic, adică în ceea ce are de limbaj standard, deci textul poetic nu constituie un act de comunicare, înțeles ca comunicare de conținuturi; textul poetic comunică doar sieși și comunică cu sine însuși; în consecință, poetul închide discursul despre sine și această închidere constituie ceea ce se numește „operă”», *op. cit.,* p. 264.

[626] DOMÍNGUEZ CAPARROS subliniază această virtualitate : „Majoritatea neorre-

> Toricile admit și încorporează principalele diviziuni (cum ar fi cea a figurilor)

din grupul de la Liège, condus de Jean Dubois: pe de o parte, o evaluare inedită a conceptului de „figură" și, pe de altă parte, o clasificare a tuturor acestor fenomene de „deviație" lingvistică.

Pentru Grupul p, funcția poetică a lui Jakobson este echivalentă cu ceea ce ei numesc funcția retorică, în măsura în care poetul - acționând ca *retor* - direcționează atenția receptorului către anumite zone ale mesajului prin aceste „ocoliri" intenționate care modifică nivelurile codului lingvistic · Aici își găsește locul termenul „metabole" ca substitut pentru „figură", deoarece ceea ce vor să evidențieze este ideea de schimbare pe care o conferă unei anumite construcții lingvistice. În acest scop, acești cercetători conectează diferitele planuri de articulare a limbajului - morfologic, sintactic, semantic și referențial - cu cele două niveluri de structurare a discursului - expresie și conținut - pentru a construi axe de organizare în care figurile sunt descrise prin funcționalitatea lor lingvistică, și nu doar expresivă. Următorul tabel poate servi la rezumatul acestei [clasificări] :

	Metaboli	
Nivel lingvistic	Figuri de expresie	Figuri în conținut
GRAMATICAL	*Metaplasme* {Morfologie]	*Metasememe* {Semantică]
SENTINȚĂ	*Metataxie* {Sintaxă}	*Metalogisme* {Logică referențială]

„Metaplasmele" sunt echivalente cu figurile de stil, deoarece sunt metaboli care afectează nivelul construcției morfologice - adică

și tropi) și, în ceea ce privește inventarul resurselor, acestea nu adaugă prea multe, cu excepția terminologiei", *oh. cit.,* p. 172.

Ó4S M. ASENSE „Efectul retoric depinde de cititor", p. 237.

646 Și în același timp, acord o altă valoare relațiilor pe care Grupul u le ridică în *Retorica generală,* op. cit., p. 33.

expresiv — al cuvântului, în componentele sale fonice sau grafice; sememele „met" sunt tropii tradiționali, întrucât interferează în planul conținutului semantic al cuvântului; „metataxia" se referă la figuri de construcție, deoarece sunt legate de schimbările pe care le suferă expresia la nivel sintactic ; în final, „metalogismele" includ figuri de conținut, legate de modificările sintactice care se practică la nivel de propoziție sau suprapropozițional.

Distribuția „metabolilor" se completează cu noțiunea de „operație retorică" sau, altfel spus, cu modificările sau abaterile lingvistice care pot apărea și care arată modul de operare al fiecăreia dintre aceste figuri; aceste operații sunt patru

1) cea de „suprimare" (care ar corespunde vechii cele de *detractare* și care determină eliminarea elementelor morfologice sau sintactice,

2) „adăugarea" (adică *adiectio),* care implică includerea de elemente ; 3) „suprimarea-adăugarea" (sau *immutatio),* în care se menține aceeași cantitate de informații; și 4) „permutarea" (sau *trats-mutatio),* în care ordinea unităților este modificată. Orice figuri poate fi descrisă conform acestor indicații și, mai important , procedurile sale expresive pot fi încadrate, în funcție de nivelul lingvistic implicat în „abaterea" figurativă de la aceste principii:

> În sens retoric, înțelegem deviația ca o alterare evidentă de grad zero (...) și vom fi de acord să numim retorică singurele operații care provoacă efecte poetice (în sens jakobsonian) și care se regăsesc în mod notabil în poezie, umor, argou etc. (p. 41).

Odată *stabilit acest nivel de elocuție,* Grupul Q a început studiul pragmatic al discursului literar, explicând, de exemplu, modul în care scriitorul caută să genereze o serie de efecte specifice în destinatarii operei sale, abatându-se de la planul limbajului referențial. Cu toate acestea, lucrarea despre *Retorica poeziei* a devenit punctul central al grupului lui Dubois, după ce au acceptat propunerile lui Greimas de „izotopie" și „izomorfie a expresiei și conținutului" ca noi axe de organizare stilistică.

Utilizările practice ale „operației retorice" pot fi foarte diverse, așa cum demonstrează studiul despre „titlurile filmelor", „cheia viselor" (de natură freudiană: cu accent pe metafore și metonimii) sau „biografiile *Paris-Match",* domenii în care acestea sunt...

359

Metaforele identificate anterior sunt, de asemenea, perceptibile [627]. Mai mult, în -

[627] A apărut în menționata lucrare **Retorical Investigations II***, pp. 107-153.

introducerea la aceste aplicații — numite în cele din urmă „retorică particulară" — acești autori din Liège au sugerat o posibilitate de analiză care ar permite retoricii să depășească simpla evaluare a poeziei:

> În cele din urmă, teoria lingvistică a figurilor este valabilă, *mutatis mutandis,* pentru moduri de exprimare care nu sunt lingvistice în sine; teoria narațiunii, de exemplu, este îndatorată retoricii (p. 107).

Aici rezidă un proiect de analiză ce demonstrează dimensiunea explicativă pe care poetica actuală o poate găsi atât în aceste sisteme retorico-lingvistice, cât și în cele iconico-vizuale [628].

■ 17.2.3. Alți curenți

Importanța retoricii este evidentă în orice argument lingvistic pe care l-ar putea formula cineva. Membrii Școlii din Iowa, de exemplu, sunt preocupați de dimensiunea *pragmatică* a limbajului și consideră retorica o excelentă tehnică de propagandă.[629] [630] [631], sau dezvăluie, deoarece și omisiunea este validă, dezinteresul unor generativiști față de aceste proceduri figurale, din poziția de a nu accepta abateri care nu pot fi explicate prin mecanisme transformative (reamintim, mai ales, § 13.2.2). Perspectiva pragmatică a fost aleasă de F. Chico Rico pentru a analiza textele narative și argumentative, valorificând legăturile stabilite între spațiile compoziționale și pragmatice [6jo ; acest cercetător sugerează că numărul] *părților articulare* ale discursului ar trebui extins [6;I].

De asemenea, merită menționate câteva modele descriptive*, fără legătură cu o orientare metodologică, dar care posedă o mare valoare. Este cazul, de exemplu, al clasificării propuse de Kurt Spang, care ia în considerare nivelurile de diviziune retorică clasică și include nu doar procedurile descriptivo-stilistice, ci și resursele* limbajului publicitar . [Spang] stabilește astfel șase niveluri: 1) figuri de poziție, care afectează distribuția ordinii sintactice sau a metrului. 2) figuri de

[628] Vezi și din același Grup p *Tratatul său despre semnul individual: Către o retorică a Imagine,* Madrid: Cátedra, 1993.
[629] O manifestare a acestor studii în *Retorică: o tradiție în tranziție,* ed. W.R. FISHER, Michigan: State University Press, 1974.
[630] Vezi *Pragmatică și construcție literară. Discurs retoric și discurs narativ,* Alican te: Universitate, 1988.
[631] Vezi „La *intellect™.* Note despre o a șasea operație retorică", în *Castilla. Estudios de Literatură,* 14 (1989), 47-55.

repetiție, ambele cu elemente care pot fi identice (anafora) sau similare (aliterație), 3) figuri de amplificare , care includ adăugiri de gânduri sau cuvinte care nu sunt necesare, 4) figuri de omisiune, când elementele necesare sunt suprimate , 5) figuri de apel, care sunt cele care captează imediat atenția ascultătorilor și 6) tropi, care ar coincide cu dezvoltarea retoricii clasice.

Contribuțiile spaniole la studiul retoricii

Lăsând la o parte propunerea „Retoricii Universale" formulată de A. López García (n. 630) și unele dintre direcțiile așa-numitei „ retorici filosofice", secolul al XX-lea nu diferă prea mult de perioadele anterioare prin faptul că, dintre cele cinci *părți ale artei,* doar *elocutio* prezenta cu adevărat interes, și în special elementele de ornamentație . Restul [părților] *discursului* au fost retrogradate într-un rol secundar: *inventio,* dispositi *,* memoria *și* actio . De aici și marea valoare a modelului „Retoricii Generale" schițat de A. García Berrio, care implică abordări pragmatice (vezi § 14.3.3), poetice și istorice (cele două volume ale sale dedicate recuperării poeticii clasice). În zece ani, din 1983-84 până în 1994, García Berrio a încercat să formeze o structură de idei care să confere soliditate și consistență unei teorii, atât...[632] [633]

În general, literatura este dedicată analizei expresivității literare , convenționalității artistice și universalității poetice [634].

Retorica generală este oferită ca fundament pentru dezvoltarea Științei Expresiei Artistice, ceea ce implică o recuperare a întregului corp de întrebări și posibilități conținute în sistemul antic de gândire și creație literară care era retorica clasică, considerată doctrinar superioară oricăreia dintre metodele poeticii formale moderne. Mai mult, retorica nu se limitează la texte pur literare , ci se extinde la orice tip de discurs; prin urmare, García Berrio și-a rezervat denumirea de „Poetică generală" pentru a

[652] Vezi lucrarea sa *„Fundamentele retoricii",* Pamplona: Eunsa, 1979.

[6] „ D. PUJANTE insistă asupra acestui aspect : „În ciuda recuperării care a avut loc (odată cu civilizația mediatică) a celor cinci operații ale producției discursive, elocutio nu și-a pierdut locul privilegiat *,* fundamental pentru dezvoltarea unor noi teorii literare și lingvistice ale stilului", p. 392.

[634] Astfel, prima abordare a acestei chestiuni este «Il ruolo della retorica „nell'analisi/interpretazione dei testi literari» {1983}, trad. în «Retorica ca știință a expresivității. (Presupoziții pentru o retorică generală)», în *Studii de lingvistică (Univ. Alicante), I* (1984), 7-59; acestea sunt idei pe care le readuce ulterior în lucrarea sa *Teoria literaturii (Construcția sensului poetic),* Madrid: Cátedra, 1989, pp. 140-179, extinsă în [ediția a II-a] : Madrid: Cátedra, 1994, pp. 198-244.

desemna partea Retoricii care se ocupă exclusiv de textele artistice.[635] [636].

Metoda de stabilire a acestei „Retorici generale" necesită o investigație istorică amănunțită, axată pe studiul majorității textelor retorice existente, de la Grecia antică până la sfârșitul secolului al XIX-lea. Scopul este de a identifica erorile și perspectivele înguste la care a fost supusă această disciplină de-a lungul evoluției sale . În acest fel, conceptele de conținut și formă (reprezentate în mod tradițional de perechea „res"/„verba") ar putea fi redistribuite între cele trei operații retorice de bază „inventio", „dispositio" și „elocutio".

> După cum se știe, identificarea dintre *res* și *inventio* și a *verba* cu *elocutio,* fără a specifica un statut precis pentru *dispositio,* a fost aproape permanentă în înțelegerea clasică a disciplinelor discursului (...) Responsabilitatea pentru această disfuncție este cea mai mare în fizionomia internă a unor științe precum gramatica clasică, care a devenit din ce în ce mai puțin semantică și textuală și din ce în ce mai morfologic-sintagmatică. De asemenea, aceasta explică fragmentarea Retoricii însăși, care a devenit progresiv mai puțin preocupată de problemele dialectico-dispozitive și mai concentrată pe cele elocuționare [6;6] .

García Berrio consideră simpla asociere a *inventio* (amintiți-vă: căutarea de idei, exemple, dovezi) cu semantica și a *dispositioni* (aranjamentul discursului) cu sintaxa destul de slabă, întrucât reduce adevărata sferă de aplicare a acestor *părți ale artis,* care trebuie să implice totalitatea mecanismelor de intenționalitate expresivă ale celor mai extinse structuri de argumentare (in *dispositione),* precum și selecțiile de conținut tematic care apar în *inventio.*

Ca răspuns la aceasta, García Berrio propune o articulare adecvată a succesiunii teoretice în părțile discursului retoric cu simultaneitatea operațiilor de enunțare verbală; în acest fel, se poate recupera dubla perspectivă onomasiologică și semasiologică a discursului657 · Mai mult , trebuie luat în considerare un „plan real" de producere-recepție a discursului, care se bazează pe un principiu al simultaneității operațiilor și nu pe o „ordine neliniar-terminală fixă" (pe o linie deja subliniată de J. Petófi).

Prin urmare, trebuie acordată o nouă atenție celor două *părți ale artei* cele mai neglijate din punct de vedere istoric :

> Este vorba despre conștientizarea, din amploarea *dispoziției* și *inventiei macrotextuale* ,

[635] Vezi „Retorică literară generală sau Poetică generală", în *Investigații semiotice III (Retorică și limbi),* Madrid: UNED, 1990, pp. 11-21; mai exact, p. 20.

[636] Acesta a fost cazul în ediția din 1989, p. 151; acest pasaj este omis de GARCÍA BERRIO în Ediția a 2-a , vezi p. 213.

> a capacităților sale retorice de expresivitate în totalitatea textului (p. 237).

Pentru a adăuga puțin mai târziu:

> Retorica generală a expresivității literare trebuie să se nască din conștientizarea acestei inexactități prin extinderea și recuperarea ei ca aparținând efectelor expresive ale *dispositio* și inventio *(* p. 240).

Care sunt aceste posibilități? A. García Berrio subliniază că lumea complexă a relațiilor dintre *invenția retorică* și disciplina dialecticii trebuie investigată pentru a aprofunda întrebările științifice actuale dintre logică și lingvistică.

În această ordine, JM? Pozuelo Yvancos specifică trei căi de investigație pentru *inventio* [658] : a) să considere *inventio* ca mulțimea de «uni-»

[6] „Împotriva obiceiului tradițional al Retoricii în sine, care acordase o atenție egală producției și receptării, prin atenția sa acordată efectelor persuasive ale discursului *(delectare, decere, movere)* în oricare dintre cele trei genuri de bază", p. 214.

[658] În *Teoria limbajului literar,* ob. cit., pp. 163-167.

3¿3

Versuri operaționale de natură semantico-hermeneutică (în conformitate cu ideile schițate de A. López García), care nu ar trebui să se limiteze doar la *locurile tradiționale* ale culturii occidentale, întrucât pot fi extinse la domenii mai actuale și astfel pot servi la explicarea principiului recurenței, sau a universalului comunicativ — în care operează semiotica —, sau pot pune bazele unei noi descrieri tipologice a actanților; b) inventio *poate* fi un instrument adecvat pentru a determina o nouă tipologie tematică și formală, sau ceea ce s-ar putea numi un „topoi tematic", profitând de principiul „macrostructurii" semantice și sintactice al lui García Berrio; astfel, în același mod în care existau *topoi* clasici , s-ar putea trasa o tipologie semantică pe genuri [6i9] ; și c) *inventio* poate ajuta la descrierea setului de ideologemuri din care se inspiră textele.

În ceea ce privește *dispositio,* așa cum subliniază García Berrio, aceasta trebuie să ia în considerare structurarea „macrocomponentei" textuale, adoptând vechile formulări legate de *ordo.* Există o dimensiune pragmatică implicită în construcția discursului, fie și numai datorită diviziunii clasice pe care o implica structura unui caz: exordiu, narațiune, argumentație (care ar putea fi împărțită în „probatio" și „refotatio") și concluzie; ceea ce nu trebuie făcut, așa cum subliniază García Berrio, este limitarea

acestor canale la singura funcție de a aduna argumente.[637] La rândul său, [638]José M. [a] Pozuelo Yvancos recomandă transformarea ordinii discursului într-o strategie de adnotare a cititorului-ascultător; rezultatul ar fi extraordinar:

> Dispositio este, în cele din urmă, un proces de semioză care include în sine o semantică, o sintaxă și o pragmatică [639].

Interesant este că *dispositio* poate permite construirea unor repertorii sau scheme de construcție textuală, operaționale, așa cum a indicat García Berrio, la nivelurile macrostructurale ale operei literare.

3¿4

Elocutio , din însăși perspectiva sa de retorică restrânsă, a fost încorporată de José Domínguez Caparros în teoria interpretării, ținând cont de dimensiunea pragmatică cu care se configurează opera literară:

> În orice caz, și chiar încercând să se evite abuzurile, nu este mai puțin adevărat că retorica, ca disciplină ce studiază producerea discursurilor, trebuie să abordeze probleme relevante pentru o teorie a interpretării . Teoria producției trebuie să ia în considerare recepția. Iar teoria recepției este legată de hermeneutică, de teoria interpretării [640].

Memoria și *acțiunea* sunt, de asemenea, recuperate prin această propunere de Retorică generală. Procedeele mnemonice sunt extrem de interesante pentru construcția poetică , așa cum planul *acțiunii* se dovedește fundamental pentru construirea unei teorii dramatice , [641]pentru articularea poemului [642]sau pentru descoperirea adevăratului proces de transmitere a poeziei clericale în Evul Mediu

---

[637] JM [către] POZUELO YVANCOS: „A transcende spațiul fragmentului textual pentru a „Genul tematic (pastoral, polițist, comedie de onoare etc.) ar asigura conceperea Inventio ca un corpus economic cu o puternică capacitate explicativă", *ibidem,* p. 165.

[638] „Accentul pus pe dimensiunea persuasivă a retoricii, care favorizează aplicarea Atribuțiile acestuia, atât față de o retorică generală a discursului, cât și, mai presus de toate, față de o retorică literară fundamental formalistă, implică neglijarea dimensiunii mai propriu-zise *inventio* în teoria părților cauzei și concentrarea preferențială asupra înlănțuirii și succesiunii acestor părți, cu subcomponentele lor respective, într-o perspectivă argumentativă care ar fi în mod clar legată de interesele de *dispoziție,* p. 234.

[639] În *op. cit.,* p. 167.

[640] Vezi «Interpretare și retorică» [1990I, în *Studii de teorie literară,* op. cit., PP- 121-157, p. 124.]
Am prezentat acest lucru în «Personajul dramatic ca semn retoric: «Trei jobenuri»», în *Investigații semiotice III (Retorică și limbi),* Madrid: UNED, 1990, pp. 477-486.

[642] a subliniat F. CABO ASEGUINOLAZA , „Enunţul liric şi *actio* „retorică" (vezi nota 531, p. 295).

[643].

În cele din urmă, merită subliniată munca de revizuire a fundamentelor retorice și de propunere a actualizării acestora, realizată de Grupul ERA (Studii de Retorică Actuală), condus de José Antonio Hernández Guerrero la Universitatea din Cádiz, care se ocupă de relațiile pe care această disciplină le întreține cu domenii precum politica, filosofia și, bineînțeles, literatura [644], cărora le datorăm această formulare sintetică a diferitelor orientări către care se ghidează această disciplină:

Putem concluziona spunând că retorica, de-a lungul istoriei sale de douăzeci și cinci de secole, reprezintă o provocare fundamentală pentru Poetică: dezvăluie caracterul său uman. Această condiție umană este specificată de patru proprietăți fundamentale: istoricitate, relativitate,

[643] Am menționat acest lucru în «Fermoso fablar» al «clereziei»: retorică și recitare în „Secolul al XIII-lea", *Propuneri teoretice și metodologice pentru studiul - literaturii hispanice medievale,* ed. de Lillian VON DER WALDE MORENO, Mexic: UAM- UNAM, 2003, pp. 229-282.

[644] Au fost publicate lucrările a trei congrese: *Emilio Castelar și epoca sa. Ideologie, Retorică și poetică,* ed. de JA HERNÁNDEZ GUERRERO, Cádiz: Universitatea-Consiliu Orășenesc, 2001; *Politică și oratorie: limbajul politicienilor. Lucrările celui de-al II-lea Seminar Emilio Castelar,* ed. de JA HERNÁNDEZ GUERRERO, M.C. GARCÍA TEJERA, I. MORALES LÓPEZ și F. COCA RAMÍREZ, Cádiz: Universitatea-Consiliu Orășenesc, 2002; și *Oratorie și literatură,* ed. de JA HERNÁNDEZ GUERRERO

complexitate și expansiune . [67]

M.C. GARCÍA TEJERA, I. MORALES SÁNCHEZ și F. COCA RAMÍREZ, Cádiz: Universitatea-Consiliu Orășenesc, 2004.

667 Vezi „Provocări literare în istoria retoricii", *în Provocări actuale în teoria literară,* op. cit., pp. 61-77, p. 75-

Chiar dacă numai pentru că, la originea sa , creația literară este un fenomen dificil de explicat și pentru că este imposibil să știm cu certitudine ce se întâmplă atunci când limbajul comun sau standard este transformat în limbaj literar, o abordare, precum cea a psihanalizei, a lumii interioare a scriitorului sau a operei, este pe deplin justificată. Este adevărat, însă, că prudența trebuie să ghideze aceste abordări critice, mult mai mult decât în cazul altor școli de gândire care lucrează fie cu materiale lingvistice, fie cu elementele care alcătuiesc structura unei opere sau stau la baza cadrului pragmatic care o difuzează. Însă o investigație formalistă, stilistică sau naratologică nu pierde niciodată din vedere obiectul investigației sale, fie că este vorba de opera în sine sau de procesul creativ care a adus-o la viață. Singurul risc al unei investigații axate pe metode psihanalitice este acela că textul ajunge să fie luat ca „pretext" pentru a demonstra orice teorii despre comportamentul uman sau reacțiile care ghidează acțiunile unui individ. Prin urmare, este adevărat că s-au comis mai multe transgresiuni atunci când s-a încercat pătrunderea „psihicului" autorului sau când s-a încercat dezvăluirea sensurilor unor creații, dar și...

368 Este adevărat că există scriitori care sunt mai bine înțeleși după o abordare patografică (gândiți-vă la originile misoginismului lui Pio Batoja și la protecția pe care a găsit-o întotdeauna în figura mamei, fiind complet ostilă celei a tatălui) și texte care dezvăluie o bogăție surprinzătoare prin demonstrarea rețelei de simboluri și imagini care le susțin (mai ales în cazul poeziei și nu numai în cazul celei inspirate de îndrăzneala suprarealismului) [668].

18.1 . Abordări psihanalizei critice

Rețineți că această metodologie trebuie să fie fundamental legată de tehnicile psihanalizei în diversele tendințe care au apărut de-a lungul secolului al XX-lea. După cum se știe, cartea fundamentală a

[668] Studii generale asupra acestui curent, în ordine alfabetică: M. ASENSI, „Capí tulo 8. Psihanaliza și literatura", în *Istoria teoriei literaturii. Volumul II,* ob. cit., p. 523-600; JM AZPITARTE ALMAGRO, ed., *Psicoaná lisis y crítica literaria,* Madrid: Akal, 1981; J. BELLEMIN-NOEL, *Psychanalyse et Littérature,* Paris: PUF, 1978; W. BEUTIN, *Literatura undPsychoanalyse. Ansãtze zu einer psihanalitic Textinterpretation,* München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1972; Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire,* Paris: Seuil, 1982; J. CHASSEGUET-SMIRGEL, *Pentru o psihanaliză a artei și a creativității ,* Paris: Payot, 1971; Anne CLANCIER, *Psihanaliza, literatură, critică* {1973I, Madrid: Cátedra, 1976; FC CREWS, *Psihanaliza și procesul literar,* Cambridge: Winthrop Publishers, 1970; S. FELMAN, *Literatură și psihanaliza. Chestiunea lecturii-altfel,* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982; D. FERNANDEZ, *Arborele către rădăcini. Psihanaliza și crearea,* Paris: Grasset, 1972; J. GUIMÓN, *Psicoanalysis y Literatura,* Barcelona: Kairos, 1993; C. MARTINDALE, *ed., Abordări psihologice ale studiului narațiunii literare,* Hamburg: Helmut Buske, 1988; Isabel PARAÍ SO LEAL, *Psihanaliza experienței literare,* Madrid: Cátedra, 1993, plus *Literatură și psihologie,* Madrid: Synthesis, 1994; D. RANCOUR-LAFERRIERE, ed., *Literatură rusă și psihanaliză,* Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1989; Sh. RIMMON-KENAN, ed., *Discurs în psihanaliză și literatură,* New York-Londra: Methuen, 1987; A. D. ROUDINESCO, *Bătălia de o sută de ani: Istoria psihanalizei în Franța,* Paris: Ramsay, 1982; H. M. RUITENBEEK, *Psicoanálisis y Literatura* [1973], Mexic: FCE, 1975; M. A. SKURA, *Utilizarea literară a procesului psihanalitic,* Yale: Yale University Press, 1981; R. WOLFF, *Critică psihanalitică a literaturii,* München: Whilhelm Fink Verlag, 1975; Elizabeth WRIGHT, *Psihanaliză și critică culturală* [1984], Buenos Aires: Per Abbat, 1985, plus *Critică psihanalitică. O reevaluare,* New York: Routledge, 1998.

Aceste proceduri sunt exemplificate de lucrarea lui Freud din 1900, * *Interpretarea viselor* * , *care a condus ulterior la diferite domenii de analiză în funcție de abordarea stabilită de figuri precum Otto Rank, Karl Jung sau Alfred Adler* . Aceasta este prima considerație care trebuie luată în considerare: așa cum nu există o singură linie de cercetare psihanalitică, nu există nici o singură aplicare a acestor proceduri în critica literară; poate chiar opusul, deoarece se poate vorbi despre o adevărată dispersie a tehnicilor și abordărilor sau chiar despre o lipsă completă de metode în multe cazuri, comentatorul bazându-se exclusiv pe intuiție (sau speculație).

Prin urmare, este recomandabil să se identifice domeniile în care o evaluare critică, susținută de psihanaliză, poate fi eficientă și apoi să se dezvolte principalele propuneri care au fost înaintate. Cel puțin în procesul de creație și comunicare literară, există patru niveluri care ar putea fi iluminate foarte eficient de aceste perspective.

18.1.1 . Scrierea biografică

Valoarea datelor biografice ale unui autor în înțelegerea atât a procesului evolutiv al operei sale scrise, cât și în conturarea unora dintre semnificațiile găsite în acele texte este incontestabilă. Ca întotdeauna, nu totul poate fi explicat dintr-o singură perspectivă și, prin urmare, o operă literară nu se poate baza exclusiv pe circumstanțe biografice, oricât de atrăgătoare ar fi acestea: dacă ignorăm vicisitudinile amoroase ale lui Lope de Vega, de exemplu, cu greu am putea citi *Rimele sale profane* sau *Rimele sale sacre* . Dar, fără îndoială, aceste poezii își dobândesc sensul suprem doar atunci când sunt încadrate în contextul cultural al acelui umanism baroc pe care Lope îl etalează în creația sa.

Pozitivismul secolului al XIX-lea a favorizat acest tip de cercetare și, într-un fel, istoriile literaturii din acest secol sunt îndatorate acestei linii de cercetare. Scopul a fost de a delimita un repertoriu de date, documente și titluri pentru a organiza, fără alte interpretări, datele externe care puteau fi adunate despre un autor. Utilizarea biografiilor a început să-și dezvăluie utilitatea în introducerile unor culegeri adnotate de opere clasice, ca un simplu preambul la lectura EDIȚIILOR. texte. A fost stabilit un nivel adecvat pentru acel tip de informație. În

370 Extrema care nu trebuie adoptată este construirea de „biografii romanizate", cu excepția cazului în care acesta este scopul urmărit, întrucât aceasta ar invita la confuzie între viața autorului respectiv și opera creată și ar produce o „para-literatură" care ar încerca să ocupe locul ce trebuie rezervat textului în [sine609] .

[altă] problemă este că biografia unui scriitor este conturată de autor , deoarece în acest caz ar exista o absorbție curioasă a scrierii de către literatură însăși, iar aspectele pe care le dezvăluie acest tip de operă pot fi surprinzătoare.670

Totuși, cea mai mare valoare se dezvăluie în autobiografii, jurnale, corespondență (aproape întotdeauna de natură privată) sau portretele personale pe care un scriitor și le creează. Acest lucru nu se datorează doar faptului că acestea conțin informații care altfel nu ar fi putut fi cunoscute, ci și faptului că autorul selectează acele aspecte cărora le acordă cea mai mare importanță. Cu toate acestea, în acest caz, trebuie să acționăm întotdeauna cu prudență față de acest tip de „mărturisire" din cauza cât de subiective tind să fie: „Este foarte greu de imaginat că scriitorul poate crea distanța necesară față de viața sa pentru a o aborda obiectiv ' deși poate spune întotdeauna ceva interesant ; și nu doar domeniul poeziei este teren fertil pentru aceste mărturisiri sau «autoportrete»; în narațiune , se configurează proiecte în care componentele se împletesc."

Cazul lui Cervantes este paradigmatic. Există biografii ale sale care se apropie de ficțiune , în ciuda naturii monumentale a documentației lor, cum este cazul celor șapte volume dedicate lui de Luis ASTRANA MARÍN, * *Vida ejemplar del hero soldado don Miguel de Cervantes*,* Madrid: Reus, 1948-1958, sau * *Cervantes* * de Bruno FRANK , Madrid: Espasa-Calpe, 1941. În schimb, merită să ne amintim rigoarea unui studiu biografic de calitate, cum ar fi * *Cervantes* * de Jean CANAVAGGI , Madrid: Espasa, 1987; și, pentru a da un exemplu de interpretare extremistă, * *Ascoltare Cervantes* * de Rosa Rossi , Roma: Riunirti, 1988 (versiunea spaniolă: Valladolid: Ambito, 1988).

„ [J] De obicei, acestea sunt materiale de primă mână pentru investigarea nu a subiectului biografiei , ci a biografului, care își dezvăluie preferințele, lecturile, aspectele unui autor care ar fi putut avea cel mai mare impact asupra lui; gândiți-vă, de exemplu , la Larra SAU în biografiile lui Ramón GÓMEZ DE I SERNA.

[671] Un caz curios îl oferă introducerile la unele ediții de texte întocmite chiar de scriitor, care este nevoit să întocmească un studiu despre sine, în care cel mai puțin valoros lucru este de obicei informația legată de opera sa (vezi prezentarea pregătită de Miguel MIHURA pentru *Tres sombreros de copa,* Madrid, Castalia, 1977 sau profilurile ironice cu care Blas de OTERO își introduce *Verso y prosa,* Madrid: Cátedra, 1980).

[072] Vezi Javier del AMO, *Literatură și psihologie. Nevroza scriitorului spaniol* . Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1976.

biografic și critic pentru a stabili incursiuni inovatoare în domeniul ficțiunii construite de acei romancieri [669].

[669]Acesta este fenomenul „autoficțiunii", termen care apare în lucrarea lui Marie Darrieussecq , „L'autofiction, un genre pas sérieux", *Poétique,* 107 (1996), 369-180, și care a fost inclus de José María POZUELO YVANCOS în studiul său *De la autobiografía. Teoría y estilos,* Barcelona: Crítica, 2006, în secțiunea „Autobiografie și metaficțiune" dedicată

Pe de altă parte, ar trebui să includem reacțiile scriitorilor la studiile dedicate operei lor. Există câte ceva pentru fiecare: de la cei care recunosc că au descoperit aspecte neașteptate într-o anumită lucrare pe care le trecuseră cu vederea anterior [670], până la cei care resping categoric orice interpretare a operei lor [671].

18.1.2. Psihologia scriitorului

Prin urmare, elementele biografice sunt utile, mai ales atunci când sunt folosite de autor (să luăm în considerare Valladolid de Miguel Delibes, Salamanca de Carmen Martín Gaite sau La Mágina de A. Muñoz Molina), dar trebuie privite doar ca un aspect printre cele implicate în procesul creativ. Este important să ne amintim că, în timpul procesului creativ, scriitorul este supus la numeroase presiuni - atât externe textului, cât și interne - care se reflectă în dezvoltarea firelor narative sau în conturarea anumitor caracteristici formale. Există un schimb între creație și creator, așa cum

Faptelor lui Ph. Roth, pp. 193-209, unde concluzionează: „Cercul se închide. Totul se referă la autorul Roth. Dar Roth este și literatură, un personaj aflat la același nivel de existență ca și ceilalți (...) O curioasă *punere în abis,* una speculară, unde oglinda în care se privește autobiografia reală este un roman despre autobiografie. Viața închisă și supusă cercului inevitabil al literaturii", p. 209. În acel „cerc" trăiesc prinși în capcană autori precum Javier Marías, José María Merino, Enrique Vila-Matas, Antonio Muñoz Molina, ca să numim doar câțiva, creatori de texte „autoficționale" ce vor fi studiate într-o teză de doctorat a Susanei ARROYO REDONDO, sub îndrumarea mea.

" [74] De exemplu, Alvaro CUNQUEIRO subliniază, în prezentarea *La fantasía budica de Alvaro Cunqueiro* de Diego MARTÍNEZ TORRÓN, că acest studiu „începe prin a clarifica pentru mine însumi diferite părți ale propriei mele lucrări, și poate sensul său final" (La Coruña: Ediciós do Castro, 1980, p. 5).

[671] Astfel, într-un interviu cu José DONOSO, la prezentarea romanului *Where Elephants Go to Die* (1993), când a fost întrebat despre opinia sa cu privire la interpretările criticilor, acesta a spus: „Mor de râs sau de frică, pentru că ei au înțeles romanul mai bine decât mine" *(ABC,* 3-10-95, p. 53).

poate exista între creator și creatură, capabil să ofere o serie de posibilități surprinzătoare: a) un scriitor creează o operă pentru că are nevoie să toarne în ea o serie de circumstanțe personale, pe care dorește să le fixeze acolo, în general negative [676] , b) un scriitor inventează un personaj sau articulează aventuri care îi permit să depășească limitările în care viața sa ar putea fi cufundată [677] , c) un scriitor poate ajunge să se confrunte cu lumea în care trăiește și să se închidă în cea literară (viața INTERIOARĂ) pe care Marcel Proust o construiește sau, dimpotrivă, să ridice un univers referențial pentru a-l trata cu cruzime și a arăta cel mai mare dispreț față de personajele care îl populează (gândiți-vă la romanele lui C. J. Cela). În aceste cazuri, psihologia scriitorului este cea care acționează ca factor determinant al operei create și nu poate fi renunțată la ea, deoarece cititorul este târât cu capul înainte într-o serie de idei care îl afectează, într-un mod foarte personal, în cursul lecturii sale, deoarece le retrăiește, le recreează; Prin urmare, este potrivit să cunoaștem originea acestor trăsături psihologice ale autorului pentru a ști ce poate conține opera (angoasa metafizică a lui Unamuno îi pătrunde romanele, în același mod în care nihilismul inundă primele opere ale lui Ramón Pérez de Ayala, deși în a doua sa perioadă îl înlocuiește cu o iluminism culturalist; toate acestea, fără îndoială, devin o cheie a creației și trebuie folosite ca o perspectivă pentru valorizarea și receptarea operei).

Totuși, limita interpretării psihologice este marcată de sfârșitul colectării datelor care pot fi folosite pentru a evalua opera, dar fără a le lăsa să devină fenomene care explică valorile estetice pe care le poartă textul, deoarece acestea depind de obicei fundamental de limbaj.

„ [7.] Să luăm în considerare cazul lui Pío Baroja, care i-a transmis lui Andrés Hurtado, protagonistul romanului *Arborele cunoașterii,* o bună parte din deziluziile sale pentru a scăpa de ele; vezi I. CRIADO MIGUEL, *Personalitatea lui Pío Baroja. Contextul psihologic al unei lumi literare,* Barcelona: Planeta, 1974."

[677] Fără a-l părăsi pe Don Pío, ar trebui să ne amintim de figura lui Eugenio de Aviraneta, acel ucenic conspirator, cu ale cărui fapte — amintite și investigate — romancierul basc a reușit să scrie un lung „Memoriile unui om de acțiune".

18.2. Fundamentele unei critici psihanalitice

Încă din primele sale etape, psihanaliza a descoperit în producția literară și în elementele care o înconjoară (procesul creativ , procesul de receptare) o sursă primară de material pentru cercetarea sa, întrucât domeniul ficțiunii este hrănit direct de conștiința autorilor și a personajelor care îl locuiesc, purtând întotdeauna cu sine situații problematice și complexe. Prin urmare, pare oportun să examinăm legăturile care au existat între psihanaliza și literatură de când Freud a propus pentru prima dată relațiile dintre lumea viselor și anumite opere literare. ^{6,8} Așa cum a discutat recent Carlos Castilla del Pino , pot fi identificate patru niveluri în această dezvoltare:

> ... influența psihanalizei asupra literaturii a fost constantă, deși, ca să spunem adevărul, nu întotdeauna realizată cu rigoarea și criteriile cerute de orice cercetare. Această influență a avut patru aspecte: i) elucidarea procesului creativ; 2) sensul textului, adică al operei, ca biografie „profundă" — ascunsă, inconștientă — a autorului; 3) semnificațiile și meta-semnificațiile — adică referitoare la simbolic — ale conținutului textului referitor la probleme generice ale ființei umane; și 4) relația temei textului pentru cititor, inclusiv faptul plăcerii estetice [6 ' 9] .

Într-un fel, dacă aceste aspecte au fost evidențiate în § 18.1, este pentru că fuseseră deja semnalate de diferitele curente ale psihanalizei secolului XX .[672 673 674].

374

r

18.2.1. Sigmund Fred

Fără a-i acorda o atenție exclusivă, un interes crescând pentru universul

---

[672]Dintr-o perspectivă retorică și implicând modelele pragmatice ale lui Jakob son, Lacan și Todorov, această conexiune a fost analizată de J. DOMÍNGUEZ CAPARROS, în «Retorica în interpretarea psihanalitică» {1988-1989}, în *Studii de teorie literară,* op. cit., pp. 101-119.

[079] Vezi «Psihanaliza, hermeneutica și universul literar», în *Teoria criticii literare,* ed. de Pedro AULLÓN DE HARO, op. cit., p. 295-386; citat la pp. 297-298.

„ [8. Joaquín] RUBIO TOVAR își amintește : «Psihanaliza a adus o schimbare în concepția occidentală despre om și a afectat definitiv toate disciplinele care se ocupau de el: filosofia, științele educației, antropologia sau teoria literaturii», în «4. Psihanaliza lui Freud. „O nouă imagine a omului", în *Vechea Zeiță. De la filologie la postmodernitate ,* op. cit., pp. 125-132, p. 127.

literar poate fi perceput în opera lui Freud ca mijloc de verificare a unora dintre ipotezele sale. Este suficient să reamintim că termeni precum „complexul lui Oedip" sau „narcisism" demonstrează atenția pe care a acordat-o anumitor universale literare și mitice [675]. În analiza sa asupra interpretării viselor, [676]el subliniază existența inconștientului ca domeniul în care dorințele, represiunile, impulsurile latente și instinctele individului se manifestă, dar întotdeauna deghizate, disimulate în alte imagini sau aluzii care se referă indirect la dorința individului; prin urmare, secvența de planuri care alcătuiesc un vis poate fi susceptibilă de analiză și interpretare, la fel cum poate fi o operă literară .[677] [678]Prin urmare, în această carte din 1900 s-a ocupat de elucidarea unor scene din *Hamlet* și a întreprins analiza lui Oedip, ca demonstrație a unor procedee dramatice și figurative.

În 1905, *Freud a stabilit* mecanismele care reglementează comedia și umorul, unele dintre acestea putând fi aplicate analizei operelor literare; izvoarele

[675] Ca introducere, puteți consulta „Freud și «creația literară»", în *Tel 'yud Teoria seturilor,* Paris: Seuil, 1968, p. 148-174.

[676] Vezi Madrid: Alianza, 1967. M. ASENSI INDICĂ în acest sens: „În acest sens, Interpretarea unui vis nu este substanțial diferită de interpretarea oricărui alt tip de text, inclusiv a celor literare. Hermeneutica religioasă și hermeneutica filologică au căutat ceva similar. Interpretarea unei parabole din Biblie înseamnă substituirea conținutului manifest al narațiunii cu un sens latent; aceasta este, în cele din urmă, ceea ce înseamnă termenul „alegorie", iar toate teoriile despre diferitele niveluri de sens dintr-un text se regăsesc în întreaga lume clasică și medievală", p. 555. Despre procesul simbolurilor care stă la baza alegoriei, vezi Angus FLETCHER, *Allegory: Theory of a Symbolic Mode* (1964), Madrid: Akal, 2002.

[677] Clarificarea lui M. către Grazia PROFETTI ESTE VALOROASĂ: „câteva sugestii pentru Interpretarea viselor poate fi cu siguranță aplicată operelor literare, dar ținând cont de faptul că acestea din urmă sunt create pentru a comunica un mesaj altora printr-un proces de comunicare conștient; pe când visul este creat pentru a comunica un mesaj visătorului însuși, dar ascunzându -l prin simboluri într-un proces de comunicare inconștient", vezi „Capitolul IV. Literatură și studiu biografic. Psihanaliză și literatură", în *Metode de studiu al operelor literare,* op. cit., pp. 313–352; citat la p. 317

[084] Madrid: Alianza, 1969.

Data, intensitatea, contrastul trezesc un fel de plăcere estetică atât într-o glumă, cât și într-o piesă literară comică [68j] ; Freud atrage atenția asupra „tehnicilor de economie" care guvernează aceste proceduri, subliniind că absorbția ideii comunicabile de către conștiința receptorului depinde de ele.[679] [680]Apoi , în 1927, avea să revină asupra acestor aspecte pentru a sublinia că banda desenată reprezintă triumful „sinelui" asupra unui mediu în general ostil și amenințător, asupra căruia batjocura este permisă.

Primele lucrări pe care Freud le analizează complet sunt o povestire scurtă de Carl Ferdinand Meyer, „Doamna judecătoare".[681] [682]și un roman de Wilhelm Jensen, *Gradiva* [6] **, în care a identificat obsesiile și visele de care suferea protagonistul, Norbert Hanold, care era îndrăgostit de o vecină, chiar dacă încerca din greu să-și reprime această dorință; a demonstrat, în acest fel, că structura argumentativă a operei și ideile pe care le pune în joc sunt similare cu cele care guvernează formarea unei intrigi de imagini onirice . Legile care guvernează ficțiunea literară și visele se dovedesc a fi aceleași:

> Procedeul nostru constă în observarea conștientă a proceselor psihice anormale ale altora, pentru a ghici și expune regulile cărora sunt supuse acele procese. Poetul procedează într -un mod cu totul diferit: își îndreaptă atenția către inconștientul propriului psihic, spionează posibilitățile de dezvoltare ale unor astfel de elemente și le permite să ajungă la expresie estetică în loc să le reprime prin intermediul criticii conștiente (p. 195).

Ceea ce a căutat în esență Freud să demonstreze a fost că viața mentală posedă mai puțină libertate și arbitrariate decât se credea în mod obișnuit. Mai mult, el a sugerat, în înțelegerea materialului literar, capacitatea interpretativă a simbolurilor , cu diversitatea de semnificații la care poate da naștere această linie de raționament .

---

[679] Ca o aplicație a acestor premise, vezi *Umorul și științele umane,* editat de JA HERNÁNDEZ GUERRERO, M. [și] C. GARCÍA TEJERA, I. MORALES SÁNCHEZ ȘI F. COCA RAMÍREZ, Cádiz: Universitatea-Consiliu Orășenesc, 2002.

[680] Nu trebuie să uităm și componenta opusă, aceea a „sinistrului"; I. PARADISUL El integrează ambele planuri în „Studiul categoriilor estetico-literare", din *Literatură și psihologie,* op. cit., pp. 109-118.

[681] Concentrându-se pe valoarea pe care o are modelarea biografiei unui personajul să înțeleagă impulsurile care îl călăuzesc.

[682] Vezi Psihanaliza *artei,* Madrid: Alianza, 1970, pp. 105-199.

Principala sa lucrare dedicată literaturii datează din 1908: «Poezie și fantezie» [68] ; pe fondul unor dischiziții preliminare dedicate puterii fanteziei, el analizează apoi ceea ce numește literar (puterea pe care o exercită asupra semnificațiilor poetice, simbolurilor tematice și interpretărilor estetice) [683]. [684] [685] [686]Aici se pune problema originii creației literare și a reacțiilor care se produc în interiorul creatorului. Freud propune trei activități cu care compară creația poetică: a [) jocul] copilului , în care se creează lumi foarte asemănătoare cu cele pe care le creează poetul , deși aceasta din urmă este ghidată de seriozitate ca bază a demersului; totuși, copilul operează cu obiecte reale asupra cărora își proiectează fantezia , în timp ce poetul lucrează doar cu irealități cărora tinde să le dea aparențe de realitate [; b) fantezia însăși, care, la fel ca jocul, reprezintă o evadare din realitatea cea mai imediată] , exterioară, un cadru pentru împlinirea dorințelor ce duce la plăcerea de a presupune împlinirea lor; fantezia la adult nu este altceva decât substituirea jocului copilului; dorințele pe care cineva vrea să le vadă satisfăcute fie se referă la sinele individual (în sfera sa de împlinire a ambițiilor), fie sunt erotice; În orice caz, în creația literară are loc o eliberare de forțe foarte asemănătoare cu cea care este favorizată de exercițiul acelei fantezii; c) visul, legat de tărâmul nopții, întrucât fantezia ar fi un fel de reverie; Pentru Freud, poezia ar fi similară acelor vise nocturne incontrolabile din planul rațiunii:

> Pe de altă parte, când poetul ne face martori la jocurile sale sau ne povestește ceea ce suntem înclinați să explicăm drept reveriile sale personale, simțim o plăcere profundă, care izvorăște cu siguranță din numeroase surse [; modul în care poetul realizează acest lucru este secretul său cel mai intim; în tehnica de a depăși această repulsie, legată fără îndoială de barierele care se ridică între fiecare sine și ceilalți, rezidă adevărata *ars poetica* (p. 18).

În 1913, Freud, în „Tema alegerii sicriului” 6'2 [, propune] o analiză comparativă, aplicată piesei *Negustorul de Shakespeare.*

---

[683] Vezi *Psihanaliză aplicată şi tehnică psihanalitică,* Madrid: Alianza, 1972, pp. 9-19.
[684] Dintr-o perspectivă diferită, lucrarea lui María RUBIO MARTÍN, „Fan creativă și imaginară în opera literară”, în *Studii de lingvistică,* 4 (1987), 63-76.
[685] Vezi Sarah KOFMAN, *L'enfance de l'art: une interprétation de l'esthétique freudienne* {1970], Paris: Galilée, 1985.
[686] *Psihanaliză aplicată,* op. cit., pp. 20-31.

, din Veneția, studiază episodul în care Portia alege un pretendent oferindu-i trei sicrie (de aur, argint și plumb), dintre care una conține portretul ei; cel care alege sicriul de plumb este cel care triumfă în probă și se poate căsători cu Portia; Freud urmărește acest motiv în alte texte literare și în domeniul mitologiei, deducând că alegerea pretendentului a implicat și alegerea morții (de unde și valoarea plumbului, asociată cu paloarea miresei) tocmai pentru a o depăși, în ceea ce ar semnifica sublimarea dorinței amoroase .

În lucrările sale ulterioare, Freud s-a concentrat în principal pe analiza personajelor literare, [694] propunând posibilitatea efectuării psihanalizei personajelor pentru a stabili o tipologie a comportamentului și motivațiilor lor: astfel, există eroi care poartă sentimente de vinovăție, alții care se consideră excepționali sau care urmăresc triumful, eșuând în demersul lor. Analizând *„Frații Karamazov”,* Freud , de exemplu, a realizat importanța temei paricidului, în spatele căreia se ascundea ura pe care Dostoievski ar fi putut-o simți față de tatăl său, [un] canal prin care ar fi putut fi derivată pasiunea sa pentru jocuri de noroc.695

18.2.1.1. Adepții lui Preud

Gândirea lui Freud surprinde cu adevărat o bună parte din posibilitățile pe care psihanaliza le oferă pentru înțelegerea autorului, a psihologiei sale și a reflectării caracterului său în opera sa scrisă. Nu este surprinzător, așadar, că unii dintre discipolii săi au luat în considerare aceleași opțiuni, cum ar fi în cazul lui Otto Rank, care a inclus un capitol despre poezie și vise în edițiile ulterioare ale lucrării * *Interpretarea viselor** și care a dezvoltat teorii interesante pe această temă.

[6.3] Vezi o lucrare de proporții similare, aplicată și dramaturgului englez, propusă de Manuel Angel CONEJERO, *Eros adolescente. La construcción estética en Shakespeare,* Barcelona: Península, 1980, care pleacă de la o afirmație fundamentală din aceste perspective de analiză: «Literatura, teatrul, depășesc viața. Aceasta ar fi lecția. Retorica schimbă cele mai serioase planuri», p. 118.

[694] În «Diverse tipuri de caracter descoperite în munca analitică» {1915-1916}, *Psihanaliză aplicată,* op. cit., pp. 32-57.

[095] Vezi „Dostoievski și paricidul”, în *Psihanaliza artei,* op. cit., pp. 213-231.

Incestul în poezie și motivul dublului în literatură [687]sau cu Karl Abraham și propunerea sa de psihanaliză culturală [688].

Totuși, cea mai mare dezvoltare a acestor studii a fost în studiile biografice [689]de tipul celor pe care le-a primit García Lorca, de exemplu, în cazul literaturii spaniole [690].

18.2.2. Cari G. Jung

Merită să ne amintim că liniile fundamentale ale acestui psiholog elvețian provin din teoriile profesorului său Freud, de la care s-a îndepărtat curând pentru a dezvolta un corp doctrinar dedicat analizei inconștientului colectiv; Jung considera că în vise nu se manifestă doar dorințe sau frustrări , ci se materializează o memorie ancestrală; o rețea complexă de simboluri sau „arhetipuri", în care sunt întruchipate conținuturile unei conștiințe culturale [691].

Jung, spre deosebire de Freud, a postulat că singura relație pe care creatorul o putea întreține cu opera sa avea loc la acel nivel al „inconștientului colectiv", unde arhetipurile sunt responsabile de stabilirea anumitor relații între ființa umană și lumea din care provine, acționând ca forțe care guvernează creația artistică și, prin urmare, creatorul însuși:

> Inconștientul colectiv este orice altceva decât un sistem personal încapsulat; este o obiectivitate la fel de vastă ca lumea și deschisă lumii.

[687]Vezi *Das Inzes-Motiv în Dichtung und Sage,* Viena-Lepzig, 1912; în spaniolă, vezi *El doble,* Buenos Aires: Orion, 1976 și *El mito del nacimiento del héroe.* Barcelona: Paidós, 1991.

[6.7] Vezi lucrarea sa **Vise și mit** [1913I, tradusă în franceză: **Rêve et Mythe*. *Contribution à l'étude de la psychologie collective*,* Paris: Payot, 1965. M. ASENSI indică: „Aceasta este o structură care afectează cititorii și spectatorii din toate timpurile tocmai pentru că dezvăluie impulsurile, instinctele și represiunile psihicului uman", *ob. cit.,* p. 564.

[689] O bună enumerare este oferită de Anne CLANCIER, „Lucrările psihanaliștilor" naliști", în *Psihanaliză, literatură, critică,* ob. cit., pp. 57-84. Pentru a menționa unul dintre cei mai cunoscuți: Marie BONAPARTE, *Edgar Poe. Sa vie, son oeuvre,* Paris: Denoël et Steele, 1933, 2 vol.

[690] Astfel, evaluarea oferită de Carlos FÉAL DEIBE, *Eros și Lorca,* Barcelona: Edhasa, 1973

[691] Puteți consulta *Simboluri ale transformării* {1912}, Buenos Aires: Paidós, 1962, sau *Simbolismul spiritului. Studii de fenomenologie psihică,* Mexic: FCE, 1962.

> Sunt obiectul tuturor subiectelor, într-o inversare totală a conștiinței mele obișnuite, în care sunt întotdeauna un subiect care *are* obiecte [692].

Aceasta este ceea ce determină, de exemplu, ca Jung să gândească simbolul ca pe o manifestare a întregului proces cultural care, ca gândire vie, trebuie să fie întruchipat în semnele concrete ce alcătuiesc operele de artă [693]; pe de altă parte, Freud vedea în simbol exact opusul: disimulare , înșelăciune, ascunderea unor aspecte ale personalității artistului [694].

Utilizarea analizei jungiene influențează, așadar, studiile de natură simbolică [695], care își dezvăluie eficacitatea atunci când sunt aplicate perioadelor literare în care construcția intrigii argumentative a operei se baza pe o tramă de simboluri.[696] [697].

18.2.2.1. Northrop Frye

simbolice și imaginare în literatură a fost concepută de N. Frye, printr-o metodă care a ajuns să fie cunoscută sub numele de „critică a mitului”. [Frye pornește] de la faptul că o operă de artă este o operă „mută”, în primul rând pentru că nu poate spune nimic despre ea însăși și, în al doilea rând, pentru că poetul este, de asemenea, incapabil să exprime tot ceea ce ar putea fi pus în joc în creația sa. Prin urmare, opera necesită un discurs critic

---

[692] Vezi *Arhetipuri și inconștientul colectiv* [1939], Buenos Aires: Paidós, 1981, p. 27.

[704] Opera colectivă pe care a inspirat-o, *Omul și simbolurile sale* , Madrid, este fundamentală:
Aguilar, 1966 sau Barcelona: Paidós, 1995.

[7.5] M. Grazia PROFETI REZUMĂ POTRIVIT ACEST LUCRU cu următorul exemplu: „Pentru Freud, un șarpe ar fi un simbol al falusului, ceva bine cunoscut subiectului care îl elaborează; parajung ar fi un simbol al libidoului, sau al înțelepciunii sau al lui Dumnezeu, care sunt factori necunoscuți direct *și,* prin urmare, de nedescris”, *art. cit.,* pp. 322-323.

„ [4] Vezi, ca exemplu, *Dicționarul de simboluri* de Juan-Eduardo CIRI.OT (Barcelona : Labor, 1985) sau unele dintre lucrările lui Mircea ELIADE, precum *Mit și realitate,* Barcelona: Labor, 1985, *Sacrul și profanul,* Barcelona: Labor, 1988, *Imagini și simboluri. Eseuri despre simbolismul magico-religios,* Madrid: Taurus, 1989, *Mitul întoarcerii eterne,* Madrid: Alianza, 1989 sau *Inițieri mistice,* Madrid: Taurus, 1989.”

[696] Evul Mediu este un teren fertil pentru acest tip de muncă, în special în domeniul cavaleresc, așa cum este evident în *Regele Arthur și lumea sa. Dicționar de mitologie arthuriană de* Carlos ALVAR (Madrid: Alianza, 1991), sau în volumele din *Lecturi și fantezii medievale de* Carlos GARCÍA GOAL (Madrid: Mondadori, 1990), în *Semnele destinului eroic* DE Paloma GRACIÉ (Barcelona: Montesinos, 1991) sau în *Aventura cavalerească: Epopee și minuni de* Emilio José SAI.ES DASÍ (Alcalá de Henares: CEC, 2004).

[697] Sau „Critica arhetipală”, așa cum este propusă în *Anatomia criticii* [1957], de Cara cas: Monte Avila, 1977. pp. 173-313, într-un eseu în care schițează o „Teorie a Modurilor” pe care o numește „Critică istorică”, o „Teorie a

care să o trateze, care să o poată situa în spațiul referențial în care este înscrisă, înțeles ca „drumă critică”:

> Calea critică pe care o căutam consta dintr-o teorie a criticii care, în primul rând, să explice cele mai importante fenomene ale experienței literare și, în al doilea rând, să mă conducă la o viziune asupra locului pe care îl ocupă literatura în cadrul civilizației considerate [în ansamblu] .

Într-un fel, discursul poetic are nevoie de critic pentru a exista, pentru a-și extinde sensul și influența în cadrul rețelei de semne care constituie o cultură. Prin urmare, dacă creația literară implică o „tăcere” inerentă operei, criticul trebuie să se străduiască să umple acel gol deschizând lumea semnificațiilor pe care creația o poartă; nu este vorba de elucidarea componentei estetice, ci mai degrabă a seriei de imagini care permit individului să se conecteze cu mediul pe care îl poate cunoaște tocmai prin intermediul acelei opere, întrucât o structură literară se poate referi la o componentă cu rădăcini mitologice și religioase. Există o relație pe care Frye o explorează în analizele sale: un mit își proiectează arhetipurile asupra ritului, iar aceste ritualuri, precum și secvențele temporale care le constituie, sunt întruchipate în povești și diseminate într-un strat referențial de natură folclorică , așa cum este evident, de exemplu, în textele sacre ale Bibliei , conturându-se această idee :

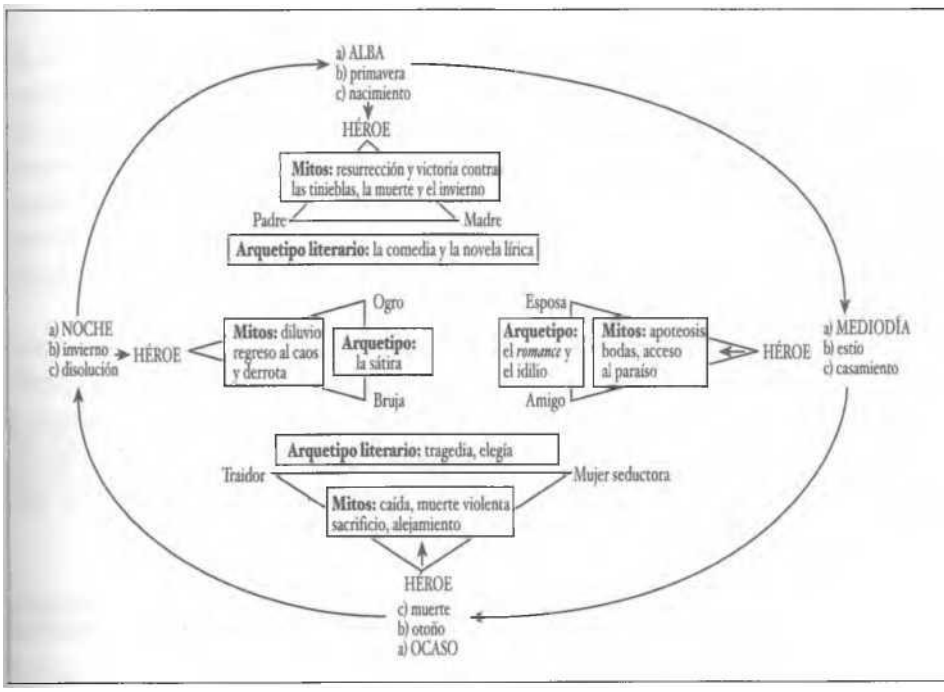
> Mitul este, așadar, o extremă a designului literar; naturalismul este cealaltă: iar între cele două se extinde întreaga arie a romantismului, folosind acest termen pentru a semnifica nu modul istoric (...) ci tendința (...) de a deplasa mitul dintr-o direcție umană și, totuși, spre deosebire de „realism ”, de a convenționaliza conținutul într-o direcție idealizată (p. 182).

„simboluri” sau „Critică etică”, „Teoria miturilor” deja menționată, plus o „Teorie a genurilor”, care merită denumirea de „Critică retorică” (evaluată , de altfel, negativ de Antonio GARCÍA BERRIO în *Genurile literare: sistem și istorie,* Madrid: Cátedra, 1992, pp. 73-76).

707 Vezi *Calea critică* [1971], Madrid: Taurus, 1986, p. 13.

708 Oarecum în concordanță cu STUDIUL CLASIC AL LUI JAMES G. FRAZER, *Folclorul din Vechiul Testament* [1975], Mexic: FCE, 1981.

Frye compară ciclul vieții cu ciclul solar al zilei și al anului, propunând un model de narațiune mitică organizată în jurul figurii eroului, ale cărui patru fațete sunt astfel dezvăluite, corespunzătoare celor patru faze ale acestor cicluri ale zilei, anului sau vieții. Următoarea diagramă rezumă aceste idei:



Doar prin analizarea unei opere narative precum *Sonatele lui Valle-Inclán* se poate înțelege eficacitatea acestui tip de metodă analitică ; este adevărat că nu toate romanele sau creațiile literare pot fi elucidate prin aceste procedee, dar cu siguranță cele care se învârt în jurul vieții unui erou oferă un material amplu pentru verificarea unui model de această natură [698].

[698] De fapt, aplicațiile tehnicilor analitice jungiene s-au învârtit întotdeauna în jurul ciclurilor narative legate de eroi sau romane de maturitate („bildungomans"); vezi, de exemplu, lucrarea lui Juan VILLEGAS **La estructura mítica del héroe *,* dedicată lui ** Camino de perfección*, *Nada** și **Tiempo de silencio**. În ceea ce privește ** Amadís de Gaula*,* Juan Manuel CACHO BLECUA a publicat o analiză excelentă intitulată **Amadís: heroísmo mítico cortesano* (* Madrid: Cupsa, 1979), în care sunt dezvoltate aceste idei.

3^

În felul acesta, ar trebui să presupunem condiția de mitolog cu care se investește marele romancier [710].

18.2.2.2. Gaston Bachelard

Opera acestui critic francez se învârte în jurul valorii simbolismului imaginii în operele literare [7] ", reprezentată nu la nivel inconștient, ci pe planul conștiinței; această poziție îi distanțează propunerile de teoriile lui Freud [712.] El vorbește despre două axe în determinarea controlului imaginației : a) cea a inspirației formale, căreia i se datorează descoperirile inedite pe care opera le poate prezenta, și b) cea a imaginației materiale, un canal care pătrunde în interiorul individului în căutarea fundalului de imagini și idei cu care să materializeze textul [7 ' 3].

G. Bachelard explorează viziunea asupra lumii în orizontul figurativ care se proiectează în fața ființei umane și care, în mare măsură, îl face o „figură" a acelei lumi naturale, manifestată prin gesturile sale și prin atâtea alte reprezentări spațiale7'4 ; de aici , investigarea figurilor matriceale precum apa sau focul, suport al variatelor articulații ce vor produce diversificarea culturală a umanității.

[7.0] Aceasta este propunerea lui Carlos BLANCO AGUINAGA, în *Despre mitologi și romancieri,* Madrid: Turner, 1975.

[7.1] Vezi, de exemplu, *svi Psihanaliza focului* [1938], Madrid: Alianza, 1966, plus *Apă și vise* [1943], Mexic: FCE, 197$ sau *Poetica visării cu ochii deschiși* [1960], Mexic: FCE, 1982.

[712] SUBLINIAZĂ A. Clancier: „Bachelard renunță la psihanaliza pentru a adopta „metoda fenomenologică. Ceea ce contează pentru el de acum înainte este să sublinieze lipsa de *cauzalitate* a imaginii poetice, operând o deschidere a limbajului, depășind datele psihologice ale rațiunii, percepției , memoriei , precum și ale inconștientului", *op. cit.* p. 176.

[713] Aceste îndrumări metodologice au fost elaborate de Alfredo SALDAÑA. *Textul lumii. Critica imaginației literare,* Zaragoza: Tropelías, 2004. care pleacă de la aceste premise: «Gândim (în) imagini, imagini care sunt ceva mai mult decât reprezentări delegate ale lucrurilor la care se referă, ceva mai mult decât oglinzi care reproduc realitatea. Imaginile sunt urme ale senzațiilor pe care memoria le înregistrează în spirit. O imagine este întotdeauna ceea ce este în sine și —în același timp— semnul, urma, referentul a altceva», p. 10.

[714] Explorată *în Poetica spațiului* [1957], *Madrid* : FCE, 1994, pe această bază: „Tratând problemele imaginației poetice mai simplu , este imposibil să obținem câștigul psihic al poeziei fără a face să coopereze cele două funcții ale psihicului uman: funcția realului și funcția irealului ", p. 27.

Originalitatea lui Bachelard constă în distribuirea acestor figurații simbolice în funcție de cele patru elemente (aer, foc, pământ și apă), pentru a sublinia faptul că apariția lor dezvăluie complexele de vinovăție ale culturii, ale societății însăși:

> Una dintre cele mai directe acțiuni ale limbajului se găsește în limbajul imaginativ. Visând în mijlocul abundenței de imagini poetice, fenomenologul îl poate înlocui pe psihanalist. Este chiar posibil ca o metodă dual, care leagă două abordări opuse - una care privește înapoi și alta care îmbrățișează imprudența limbajului necontrolat, una îndreptată spre profunzime și cealaltă spre înălțimi - să producă oscilații utile și să ne permită să găsim punctul de uniune dintre impulsuri și inspirație, dintre ceea ce propulsează și ceea ce aspiră. Este întotdeauna necesar să ne referim la trecut și, de asemenea, constant, să ne eliberăm de el. Pentru a ne conecta cu trecutul, trebuie să iubim memoria. Pentru a ne detașa de trecut, trebuie să ne imaginăm multe. Și aceste [obligații] înviorează [limbajul].

Bachelard era conștient de heterodoxia poziției sale în cadrul criticii literare, dar adevărul este că nu a dorit niciodată să facă critică, chiar dacă opera sa a rămas ca o manifestare a unei metode care a ajuns să fie numită „critică tematică ”[7'6].

18.3. Psihocritica lui Charles Maure

În cadrul orientărilor structuralismului, abordările de „psihocritică” (termen rezervat acestui autor) ale lui Charles Mauron au fost, [la] vremea respectivă, foarte bine primite de R. Picard și, de fapt, acesta le-a folosit împotriva atitudinii reînnoitoare a lui R. Barthes, în dezbaterea aprigă care i-a opus la începutul anilor 1960 (vezi

[7.5] Vezi *Fragmente dintr-o poetică a focului* [1988], Buenos Aires: Paidós, 1992, p. 61.

[716] Acest lucru este remarcat de A. YLLERA, *op. cit.,* pp. 173-174, rezumând influența lucrărilor sale
poziții la autori precum Barthes, Genette, Guiraud; vezi și A. YLLERA, în lucrarea sa *Teoria literaturii franceze,* Madrid: Síntesis, 1996, pp. 305-309 . Mai exact, concepția sa teoretică apare acum adunată în *Epistemologie* {1971I, Barcelona: Anagrama, 1989.

[717] Vezi A. CLANCIER, *ob. cit.,* pp. 241-282.

§ II. 2.2.2); acestea au ajuns să reprezinte o dovadă a faptului că existau și alte metode de analiză, preocupate tot de „dincolo" de operă și nu de pozițiile imanentiste asupra textului. Este adevărat că această dispută aduce atingere operei lui Ch. Mauron [699], deoarece metoda sa urmărea să descopere relațiile dintre ideile involuntare ascunse sub structurile unui text; astfel, el își introduce Mitul *personal:*

> Să ne sporim, chiar dacă doar puțin, înțelegerea operelor literare și a genezei lor: acesta este scopul acestei lucrări (...) În 1938, am observat prezența, în mai multe texte ale lui Mallarmé, a unei rețele de „metafore obsesive". Nimeni nu vorbea atunci, în critica literară, despre rețele și teme obsesive, expresii acum banale. În 1954, în ceea ce-l privește pe Racine, am formulat ipoteza unui „ mit personal" unic fiecărui scriitor și definibil obiectiv [700]. Între aceste două date, nu am încetat niciodată să interoghez texte . Așa s-a format metoda psihocriticii (p. 9).

Prin urmare, el ignoră instrumentele psihanalizei, îmbrățișând în schimb metodele criticii literare. Contribuțiile sale la genul dramatic sunt eficiente, iar cele mai bune analize ale sale se concentrează asupra operei lui Racine (ale cărui texte le studiază pentru dezvoltarea inconștientului) și asupra simțului comic al lui Molière.

Acordul lui Mauron cu structuralismul este evident prin faptul că nu caută direct teme sau simboluri pentru a vedea dacă acestea reflectă o anumită personalitate. El nu se concentrează pe izolarea unui cuvânt sau a unei metafore, ci pe țesătură, sistemul de relații care se stabilesc între cuvinte sau imagini atunci când mai multe texte ale aceluiași autor sunt suprapuse. Prin eliminarea particularităților fiecărui text, elementele rezultate constituie manifestarea inconștientului autorului, întrucât formează rețeaua de motive care l-a determinat să întreprindă o anumită creație literară.

> Din momentul în care admitem că fiecare personalitate implică un inconștient, cel al scriitorului trebuie considerat o „sursă" foarte probabilă a operei. O sursă externă într-un anumit sens: deoarece pentru sinele conștient—

[699] Prima sa contribuție a fost *De la metaforele obsesive la mitul personal. Introducere tion à la Psychocritique,* Paris: Corti, 1962; apoi a publicat *Psychocritique du gendre comic (Aristophane, Plaute, Térence, Molière),* Paris: Corti, 1970.

[700] Se referă la *Mallarmé ¡Obscur* (1941), Paris: Corti, 1968; *Inconștientul în operă et la vie de Racine,* Paris: Corti, 1969

> Conștientul, care dă operei literare forma sa verbală, inconștientul, sincer verbal, este „un altul" — *Alienus.* Dar este și o sursă interioară, legată în secret de conștiință printr-un flux și reflux perpetuu de schimburi (...) Încetăm să folosim o relație de doi termeni — scriitorul și mediul său — pentru a adopta unul dintre cei trei termeni: inconștientul scriitorului, sinele său conștient și mediul său (p. 31).

Rețineți că scopul nu este de a analiza trăsăturile biografice sau patologia caracterului, ci mai degrabă de a construi un „mit personal" căruia i se supun imaginile textului și structura personalității. Metoda cuprinde patru operațiuni: 1) suprapunerea textelor care dezvăluie structurile prin care se exprimă inconștientul, 2) studiul acestor structuri și al transformărilor lor, 3) interpretarea mitului personal și 4) corespondența biografică [701].

Este adevărat că Mauron, în încercarea de a se distanța de subiectivitatea altor abordări psihanalitice, conferă studiilor sale o aură „pozitivistă" pe care Picard a apreciat-o, cu scopul de a configura perspective ale cunoașterii obiective [702].

---

[701] Vezi contribuția sa, „Originele unui mit personal la scriitor", la volumul colectivă *împotriva psihanalizei,* Barcelona: Planeta-Agostini, 1986, pp. 105-127. Indică I. PARAÍSO: «Deoarece în opera literară coexistă structuri inconștiente —rețele asociative, fantezii, conflicte de tendințe—, iar aceste elemente inconștiente sunt tocmai obiectul psihocriticii», *Literatură și psihologie,* op. cit., pp. 143-144.

[702] GENETTE a înțeles foarte bine acest lucru într-un comentariu intitulat „Psiholecturi", *Figurile I,* op. cit., pp. 133-138; notează: «{Mauron} vede în creația artistică nu o expresie directă a inconștientului, ci un fel de autoanaliză implicită sau regresie controlată la traumele primare și etapele infantile, o «examinare a inconștientului» în care «eul orfic» va reprezenta poetic rolul de sinteză situat de analist între conștient și inconștient», p. 136.

19- Deconstrucție

Deconstrucția este una dintre cele mai recente tendințe în critica literară, dezvoltată în ultimele decenii ale secolului XX. Aceasta înseamnă, pe de o parte, că deconstrucția poate și ar trebui să fie explicată prin orientările deja stabilite în alte cadre epistemologice; dar și că acest curent pune sub semnul întrebării însăși disciplina care o încadrează, întrucât fundamentul său principal este negarea absolută și radicală a tuturor valorilor pe care se bazase noțiunea critică. În acest fel, categorii precum limbaj, sens, sens poetic, text, voință auctorială și efecte de recepție fie dispar, fie se transformă în noi perspective, care sunt de obicei înlocuite de alte posibilități de analiză imediat ce sunt utilizate. În acest sens, deconstrucția nu poate fi considerată o formă de „analiză", deoarece acest tip de „anti-metodă" critică nu urmărește să dezvăluie valorile pe care le poate conține limbajul literar, nici să stabilească structurile operaționale ale textului, nici să evidențieze modurile în care opera se conectează cu mediul social sau cu sfera de recepție căreia îi aparține.

Dacă ar fi să găsim o modalitate rapidă de a rezuma ceea ce urmărește această orientare critică, am putea, într-o

În termeni foarte simpli, se poate afirma că deconstrucția constituie o modalitate reînnoită de a citi textele, eliminând orice „prejudecăți" estetice® – o lectură concepută ca un act de totală libertate „re-creatoare" – recreatoare – a universului de referințe și idei conținute în text. Prin urmare, este provocator faptul că această activitate critică a reușit să prevaleze asupra altor manifestări ale teoriei literare , având în vedere că este o mișcare care își proclamă caracterul antiteoretic și se naște detașată de preocupările legate de creația textuală. Acest lucru se poate datora a două cauze: a) cele mai recente tendințe în teoria literară – de natură post-structuralistă – încurajează acest exercițiu liber al minții umane – căci deconstrucția nu este altceva decât asta – pentru a înlocui elaborările care s-au dovedit inutile sau, cel puțin, insuficiente pentru a rezolva problemele puse [703]; (b) Deconstrucția , în consecință, este impusă de „criza" cercetării literarității și de inadecvarea și limitările continue ale rezultatelor obținute. Sau, cu alte cuvinte: deconstrucția, care neagă categoric fundamentele criticii literare, demonstrează poate doar că teoria literară nu este nimic mai mult decât o sumă de discursuri goale.

Pentru a înțelege această problemă, este important să luăm în considerare modul progresiv în care această poziție intelectuală – filozofică și literară – s-a dezvoltat, până când a devenit, în anii 1980, una dintre principalele mișcări ale gândirii critice [704].

[703] În acest sens, studiul evoluționist realizat de Antonio BOLÍVAR BOTÍA ESTE IMPORTANT.

Structuralismul: de la Lévi-Strauss la Derrida, Madrid, Cincel, 1985.

[704] Studii generale ale acestei mișcări, în ordine alfabetică: Manuel ASENSI.

Teoria lecturii: către o critică paradoxală, Madrid, Hiperión, 1987, plus ediția sa din *Teoria literară și deconstrucția,* Madrid, Arco/Libros, 1990 și lucrarea sa *Literatură și filosofie,* Madrid, Síntesis, 1996; Art BERMAN, *De la noua critică la deconstrucție: Recepția structuralismului și poststructuralismului,* Urbana , University of Illinois Press, 1988; Jonathan CULLER, *Despre deconstrucție: Teoria și critica structuralismului,* Madrid, Cátedra, 1984; John M. ELLI, „Ce contribuie deconstrucția la teoria criticii?", în *New Literary History,* 19 (1988), pp. 359–379; Howard FELPERIN, *Dincolo de deconstrucție: utilizările și abuzurile teoriei literare* [1985], Oxford, Clarendon Press, 1987; Jorge GLUSBERG, ed., *Deconstrucție. Un ghid pentru studenți,* Londra, Edițiile Academiei, 1991; K. M. NEWTON, *Interpretarea textului. O introducere critică în teoria și practica interpretării literare,* New York, Harvester Wheatsheaf, 1990; Christopher NORRIS, *Deconstrucția. Teorie și practică,* Londra, Methuen, 1985; Patricio PENALVER GÓMEZ, *Deconstrucția. Scriere și filosofie,* Barcelona, Montesinos, 1990; JM ª POZUELO YVANCOS, „Theory of deconstruction", în *Teoria literaturii: corrents de la teoria literária alsegle xx,* ed. să LLOVET, Barcelona, Columna, 1996, pp. 169-187.

19.i. Context și dezvoltare deconstructivă

Deși anii 1980 au fost numiți, deconstrucția are aproape un document fondator și o dată foarte specifică, 1966, din care se pot stabili antecedente și din care se pot urmări evoluțiile ulterioare; trebuie amintit, de asemenea, că principalul arhitect al acestui conglomerat ideologic este filosoful francez Jacques Derrida, responsabil pentru majoritatea acestor abordări [705].

la Universitatea Johns Hopkins a avut loc o întâlnire pe tema „Limbaje critice și științele omului ", la care au participat filozofi, lingviști, sociologi și structuraliști în general: R. Barthes, J. Derrida, E. Donato, L. Goldmann, J. Lacan, G. Poulet, N. Ruwet și T. Todorov [706]. În principiu, și având în vedere data, s-ar putea crede că ocazia ar fi folosită pentru a dezvolta unele dintre principalele teze ale structuralismului; dar nu a fost cazul; într-un anumit fel, direcțiile post-structuraliste care aveau să fie determinate de-a lungul anilor 1970 erau deja evidențiate la Johns Hopkins ; și nu numai atât, dar Jacques Derrida avea să prezinte o lucrare intitulată „Structură , semn și joc în discursul științelor umane " [707], care, într-un fel, poseda deja caracterul integrativ cu care deconstrucția avea să absoarbă ulterior restul orientărilor legate de structuralism.

În Statele Unite a găsit J. Derrida cadrul cel mai potrivit pentru discutarea și, mai presus de toate, asimilarea teoriilor sale. Pe de o parte, trebuie luat în considerare faptul că, chiar și la începutul anilor 1970,

[705] Și aici, ca mijloc de abordare a acestor poziții, sunt posibile două poziții:
Consultarea directă a textelor derridiene, sau riscul aprecierilor care s-au făcut despre el, uneori destul de „deconstructive "; opera lui Jonathan CULLER, „Jacques Derrida", în *Structuralism and Since: from Lévi-Strauss to Derrida,* ed. J. STURROCK, Oxford, Oxford University Press, 1979, pp. 150-180, este sugestiv; adăugați Geoffrey BENNINGTON și Jacques DERRIDA, *Jacques Derrida* {1991}, Madrid, Cátedra, 1994, Camilla Maria CEDERNA, „Derrida e la crítica deconstruttiva americana ", *Lingua e Stile,* 24:1 (1989), 159-170, și Rodolphe GASCHÉ, *Le tain du miroir. Derrida et la philosophie de la réflexion,* Paris, Galilée, 1995.

[706] Lucrările au fost pregătite de R. MACKSEY și E. DONATO și publicate în 1970;
Au fost traduse devreme: *Limbaje critice și științele omului. Controversa structuralistă,* Barcelona, Barral Editores, 1972.

[707] Culese ulterior în *Scriere și diferență* [1967], Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 382-401.

Universitățile americane nu au cunoscut niciun discurs critic în afară de cel al „Noii Critici", întrucât nici măcar pozițiile generativismului nu s-au contopit încă în formulări clare pentru analiza limbajului literar (vezi § 13.2.1). Acest gol a fost umplut de Derrida prin activitatea sa didactică la Yale între 1971 și 1975, unde teoriile sale filosofice au fost transformate în noțiuni analitice aplicabile textelor literare. Această predare a coincis cu explorarea de către J. Culler a metodelor structuraliste, care, în sine, constituie o verificare a unora dintre ideile lui Derrida [708].

Din 1979 încoace [709], se poate vorbi despre o activitate constantă a unui grup de critici de cele mai diverse tendințe, care va fi numit tocmai „grupul Yale" și care va dobândi un sens unitar grație unor controverse aprinse (apărarea atacurilor lui W. Booth [710]) și revistelor legate de domeniul studiilor francofone (este cazul *Tale French Studies,* care nu face decât să indice direcțiile de formare a grupului).

În schimb, Europa a asimilat aceste perspective ale „cunoașterii critice " abia la sfârșitul anilor 1980, ca o consecință a golului menționat anterior. Afilierea lui Derrida la revista *Tel Quel* nu a ajutat gândirea sa să prindă rădăcini în Franța [711]. Prin urmare, acest lucru pare logic.

---

[708] Vezi, mai presus de toate, *Poetică structuralistă* [1975I, Barcelona: Anagrama, 1978, p. 189.

[709] Anul publicării lucrării *Deconstrucție și critică,* ed. H. BLOOM, New York: Seaboury.

[710] Cei care ar merge atât de departe încât să-i numească teroriști ai criticii; vedeți *Înțelegerea lor Critică*

ding. Puterile și limitele pluralismului, Chicago: Chicago University Press, 1979.

[711] José M. „ POZUELO YVANCOS a definit clar liniile acestei dezvoltări: „Afilierea lui R. Girard, J. Kristeva sau J. Starobinski la acest grup demonstrează coexistența în cadrul poststructuralismului francez a mai multor tendințe în care lecturile deconstructiviste coexistă cu cele psihanalitice, lingvistico-textuale sau tematice. Dacă e să spunem ceva, așa cum voi argumenta mai târziu, opera lui R. Barthes este cea mai reprezentativă pentru o asimilare a tezelor deconstructiviste", *op. cit.,* p. 132. Această ultimă idee, deja inclusă aici la locul ei (§ 12.1.3.2), este fundamentală, deoarece demonstrează cum deconstrucția nu depinde doar de gândirea lui Derrida, ci se conturează deja în chiar liniile de dezvoltare care au condus la structuralism la începutul anilor 1960. César NICOLÁS subliniază aceeași împrejurare: «Operațiunile de citire și scriere se desfășoară la Barthes interactiv și simultan: citim pentru a scrie, scriem pentru că am citit (...) De la *lizibil* la *scriptabil* există poate un tranzit obscur, imperceptibil, dar în orice caz activ și «erotic» care duce la stabilirea unei crestături, a unei *diferențe»,* «Între deconstrucție», în *Teoria literară și deconstrucție ,* op. cit., pp. 307-338, p. 324.

să-i eticheteze drept deconstructiști pe cei care nu pot fi decât așa, adică pe criticii americani, rezervând o secțiune pentru a sistematiza, pe cât posibil, unele dintre ideile lui Jacques Derrida.

19.2. Jacques Derrida

lucrării sale din 1967 [712], prelegerea lui Derrida la Johns Hopkins în 1966, sunt rezumate în lucrarea pe care a citit-o. [713]; în același an apare miscelanea intitulată *L'écriture et la différence™ [2] -,* aceste două texte conțin baza conceptuală a gândirii sale.

19.2.1. Declinul „structurilor" gândirii

Totul se învârte în jurul conceptului de „structură" și al falsităților pe care această noțiune le-a perpetuat. Dacă vorbim despre o „structură", explică Derrida, este pentru că presupunem prezența unui „centru" care dă sens și ordine elementelor care alcătuiesc sistemul, împiedicând oricare dintre ele să devieze sau să realizeze o dezvoltare autonomă. Această abordare a rămas neschimbată în sistemele de semne cu care individul și-a construit imaginea unei culturi fundamental integratoare. „Centrele" structurilor asigură ordinea, limitează haosul și afirmă realitatea. Aceste „centre" apar din dorința „sinelui" de a se simți și „centrul" lumii referențiale în care se află și în care singurul său scop este „să fie ca prezență", să-și extindă circumstanțialitatea prin intermediul acestor „structuri" inventate. O „structură" este, de exemplu, limbajul, baza a ceea ce Derrida a numit „logocentrism", apelând la faptul că civilizația occidentală se bazează pe *logos* evanghele: unde „cuvântul" este arătat ca fiind umplut de acea „prezență" care, învață el, capătă o natură metafizică. Și, așa cum indică Derrida, „ **logocentrismul ", înrădăcinat** [în] teoria semnului lingvistic schițată de Saussure, este principalul obstacol în calea expunerii gândirii directe și pure.733

[712]Care, apropo, va apărea mai devreme în spaniolă — *Din Grammatology,* Mexic: Siglo XXI, 1971 — decât în engleză (1976).
[713] Paris: Seuil, 1967.

19.2.2. Filosofie și limbaj: conceptul de „diferență”

Derrida demontează convingerea că fiecare „structură” se bazează pe un „centru” și că, mai mult, acest centru poate fi cunoscut în orice mod, întrucât aceasta ar implica „structurarea centrului” și punerea în joc a unui alt „centru” pentru a-l explica. Sau, cu alte cuvinte: determinarea „structuralității” „structurii”.

> ...structura, sau mai degrabă structuralitatea structurii, deși a funcționat dintotdeauna, a fost dintotdeauna neutralizată, restabilită : printr-un gest constând în a-i da un centru, în a o referi, ca punct de prezență, la o origine fixă. Acest centru avea ca funcție nu doar aceea de a orienta și echilibra, de a organiza structura - într-adevăr, nu se poate gândi la o structură dezorganizată - ci, mai presus de toate, aceea de a face ca principiul organizării structurii să limiteze ceea ce am putea numi *jocul* structurii. Fără îndoială, centrul STRUCTURII , orientând și organizând coerența sistemului, permite **jocul** elementelor în cadrul formei totale .

Indivizii sunt cei care creează „centrele” care să le susțină existența **fragilă** și cu ei umplu limbajul filosofiei (bazat pe

> „Extrema revizuire derridiană a lui Saussure a fost cenzurată, într-o lucrare inteligentă, de Raymond TALLIS, care descompune o bună parte din presupușii deconstrucționiști; de exemplu: «Experiența este încorporată în discurs, iar discursul este redus la valori-sistem; valorile, la rândul lor, sunt diferențe sau diferențe față de diferență; întreaga realitate semnificantă și semnificată devine un fel de dublă negație sau absență. Aceasta - reducerea realității la diferențe diferite și a structuralismului la absurd - este drumul parcurs de Derrida», vezi *Not Saussure. A Critique of Post-Saussurian Literary Terms* [1988], Londra: MacMillan, 1995, p. 75.

[34] În *Scriere și diferență,* op. cit., p. 384.

implicații religioase și mitologice, târâte ca o povară); așa se întâmplă cu concepte precum „adevăr”, „esență”, „prezență”, „principiu ”, „adevăr”, „scop”, „om”, „ființă” și multe altele care demonstrează că gândirea occidentală este o impostură și, ceea ce este mai rău, plină de limitări [73i] .

Limbajul, așadar, se umple de opoziții, perechi binare și „diferențe” (bine/rău, prezență/absență, semnificant/semnificat) care implică un dualism ce reduce drastic capacitatea de cunoaștere umană, posibilitatea de a fi dincolo de acest limbaj „reducționist”. Adevărata identitate pe care o pot atinge ființele umane este împiedicată de delimitarea „diferențelor” impusă de limbaj. Este important să ne amintim că „diferența” se referă și la „a diferi”: limbajul „amână” întâlnirea — atât spațială, cât și temporală — a individului cu ființa sa, delimitată de actele lingvistice care îl

înconjoară.[714] [715]Și același lucru este valabil și pentru „scris", împotriva căruia Derrida lansează acuzații aprige, în stilul lui Nietzsche sau Heidegger. Dacă limbajul vorbit se bazează pe „logocentrism", Derrida constată că scrisul dă naștere la „fonocentrism": în momentul în care un cuvânt este scris, se pare că „prezența" sa este protejată de semnele grafice, când, în realitate, ceea ce se întâmplă este că gândirea pură este împiedicată în dezvoltarea sa prin faptul că este întruchipată de semnele limitative care constituie limbajul scris [716].

Derrida subliniază că atât scrisul, cât și vorbitul sunt lipsite de prezență , bazându-se pe atacurile lui Nietzsche împotriva metafizicii — înlocuind conceptele de „ființă" și „adevăr" cu cele de „joc" și „interpretare" — sau pe termenul *Destruktion.* cu care Heidegger a încercat să submineze ontologia clasică (și care, întâmplător, l-a inspirat pe Derrida să propună conceptul de „deconstrucție").

Observați această importantă activitate eliberatoare a limbajului filosofic. Pe de o parte, aceasta implică dezvăluirea condiției tropologice a acestui discurs (întotdeauna confruntat cu evadările din realitate favorizate de metafore sau metonimii) și stabilirea lui ca sediu al unei „gândiri libere" reînnoitoare, care se va dedica astfel distrugerii axiomelor sacre ale nucleelor de sens care nu fac altceva decât să amâne întâlnirea cu categoriile acelei gândiri. Din acest motiv, s-a subliniat uneori că deconstrucția este o filozofie retorică - în linia sofismului - sau o retorică a filosofiei , atunci când ceea ce își propune de fapt este să elibereze limbajul de constrângerile sale semnificative.738

[714] ASENSI subliniază pe bună dreptate : „Discursul derridian este o arhitectură a cărei „Bazele sunt aranjate logic și ordonat pentru a produce, totuși , mișcări seismice care, fără a prăbuși arhitectura respectivă, o fac evazivă", „Limit Criticism/The Limit of Criticism", în *Literary Theory and Deconstruction ,* op. cit., pp. 9-78, p. 47.

[715] Michael RYAN INDICĂ: «Derrida observă, de asemenea, că filosofia raționalistă occidentală „presupune o opoziție între inteligibil și sensibil, între idei și lumea materială și între sens și semnificație. Aceste opoziții sunt paralele și funcționează în conjuncție cu opozițiile dintre interior și exterior și dintre adevăr și celelalte aspecte ale sale și derivă în cele din urmă din opoziția dintre suflet și corp, spirit și materie, ideal și fizic», * *Teoria literară: o introducere practică*,* ob. cit., p. 73.

[716] Seňala Joaquín RUBIO TOVAR: «Las teorías logocéntricas siempre se han construi „Pornesc de la afirmarea adevărului ca prezență, iar această idee se bazează pe superioritatea atribuită vocii față de scris. Dar această construcție intelectuală a mers întotdeauna prea departe în pretențiile sale la adevăr, deoarece suprapune semnelor un sens prezent, imediat, când adevărata viață a semnului rezidă în sensul amânat și mereu diferit", *Zeița Veche. De la filologie la postmodernitate,* op. cit., p. 245.

19.2.3. „Meta-critica” deconstructivistă

Dacă deconstrucția a demonstrat ceva, tocmai vidul amenință discursurile critice, întrucât acestea nu sunt altceva decât cuvinte despre o altă secvență de cuvinte, textul, din care se presupune că dezvăluie semnificații, pe care doar le ascunde, generând un al doilea text, care transmite iluzia de a vorbi despre primul, când acesta nu poate vorbi decât despre sine.

Și pentru a evita aceste falsificări, se aplică deconstrucția, care, dacă își propune ceva, este să ajungă la ceea ce Derrida numește „urma” rațiunii, momentul-

Comentând aceste aspecte, Antonio GARCÍA BIRRIO subliniază că, în acest fapt, „cel mai pozitiv și îmbogățitor aspect al gândirii «poetice» derridiene poate fi găsit, printr-o posibilă *activare* a conceptului de sens poetic, care a fost sistematic și din păcate ignorat, în opinia mea, de traducerile critico-literare ale filosofiei deconstructiviste”, în lucrarea sa *Theory of Literature,* op. cit., p. 330. Profesorul A. GARCÍA BERRIO oferă, în acest eseu, una dintre cele mai bune evaluări ale mișcării deconstructive; vezi „2.2: Acomodarea deconstructivă a experienței poetice”, pp. 316-377.

la stadiul anterior în care gândirea nu a devenit încă limbaj și în care exprimarea orală își păstrează toată puritatea (fără a fi contaminată, de exemplu, de scris; într-un stadiu foarte apropiat de cel care s-ar presupune pentru poezie).

Deconstrucția înseamnă, așadar, distrugerea acelor structuri incerte cu care limbajul și-a însușit lumea, a reificat-o și a umplut-o cu „centre" inexistente. Deconstrucția presupune ruperea fasciculelor de opoziții false din gândirea filosofică și, în consecință, din limbajul uman . Și prin acest canal devine posibilă aplicarea acestei „metacritici" la limbile literare sau la semnele artistice în general [717].

««« 19.2.3.1. Deconstrucție al semnului lingvistic

Totuși, este la fel de adevărat că activitatea critică a lui Derrida nu s-a concentrat pe creația literară [718], deși a încurajat diverse abordări ale textelor. Acest lucru se datorează faptului că Derrida s-a dedicat în mod constant „deconstruirii" unuia dintre fundamentele unei mari părți a gândirii critice a acestui secol: teoria semnului lingvistic a lui Saussure. În consecință, au apărut ulterior noi abordări ale fenomenului literar.

Derrida subliniază eroarea lui Saussure în construirea modelului semnului lingvistic ca un sistem de diferențe, întotdeauna extern limbajului, fără a ține cont de viața interioară a actelor lingvistice [719]. Derrida îl consideră pe Saussure responsabil

[717] DE AZÚA O REZUMĂ FOARTE BINE în *Dicționarul său,* deși cu o anumită ironie.
...din Arte, în intrarea corespunzătoare: „Pentru deconstrucție, opera de artă literară nu este o înveliș retoric în care doarme înțelepciunea ascunsă a unei idei pe care criticul trebuie să o trezească cu un sărut semiologic. Dimpotrivă, învelișul retoric este tot ce există și tocmai pentru că nu există decât figuri și figuri și jocuri retorice și jocuri, opera de artă literară este ireductibilă la o idee sau un concept. Opera de artă literară este un vid minunat de sonor", Barcelona: Planeta, 1995, p. 122. Referitor la textele literare, opțiunea lui M.
ASENSI, recunoscând aceste contradicții, este mai moderat: „De la «detextualizarea» sistematică a fiecărui text, de la «jocul liber» al scrierii și interpretării, se trece rapid la un mod gol și gol de utilizare a textelor literare și filosofice. Dar, poate, această formă este doar unul dintre materialele asupra cărora deconstrucția se bazează cel mai dur . Prin urmare, este necesar să clarificăm anumiți termeni", p. 70, menționând că deconstrucția își propune să înțeleagă contextul și cauzele socio-istorice într-un mod metafizic.

[718] A. GARCÍA BERRIO: «Derrida este mai consecvent cu principiul relativismului»
„sensul, negându-l în egală măsură autorității propuse a sensului textului și oricărei inițiative de lectură construită. În formula binecunoscută a lui Derrida, ceea ce eșuează la origine este sistemul lingvistic care creează textul ca o reflectare a unei ordini metafizice golite de dualisme", p. 339.

[719] DOMÍNGUEZ CAPARROS o rezumă astfel : „Pe lângă această fază de verificare a

pentru perpetuarea fonocentrismului și a credinței că există un „logos" bazat pe prezența ființei care acordă adevăr și sens limbajului. Și nimic nu ar putea fi mai departe de adevăr; așa cum am indicat deja, diferența saussuriană dintre semnificant și semnificat implică o distincție între sensibil și inteligibil, presupusul domeniu în care semnificațiile trebuie să fi provenit înainte de a se materializa în cuvânt ca mediu comunicativ. Derrida merge până la a afirma că Saussure a conceput cuvântul ca o „unitate atomică de sunet și simț" (deoarece poartă adevăruri irefutabile sau mesaje transcendentale); prin urmare, sarcina deconstrucției este de a anula aceste prezențe iluzorii ale unui adevăr incert [720]. Este necesară o „gramatologie" care să revizuiască componentele pe baza cărora au fost formulate „sensurile", pentru a coborî la nivelul prelogic al limbajului, chiar până în punctul în care referențialitatea sa nu a fost încă determinată.

Același lucru este valabil și pentru cealaltă dihotomie a lui Saussure, „limbaj" și „vorbire", întrucât, potrivit lui Derrida, lingvistul elvețian acordă acestei categorii de „vorbire" un caracter primar din care se constituie realitatea scrierii. Derrida propune opusul: limbajul, nu vorbirea, este cel care susține textele, deoarece un text conține în sine o structură infinită de referințe care indică alte texte. Aceasta este baza unei noi evaluări a conceptului de „scriere".

19.2.3.2. Scrierea și textul

Într-un fel, acesta este scopul lui Derrida: să propună o „știință a scrierii" care să se opună curentelor tradiționale ale lingvisticii și,

Mai presus de toate, se referă la „diferențele" (sau *diferențele)* cu care limbajul filosofic a delimitat gândirea umană; o nouă valoare a „scrierii" este construită pentru a demonta vechea concepție de „logos [721]". Imaginile realității externe au fost configurate dintr-o perspectivă fonocentrică, un canal prin care „diferențele" dintre interior și exterior au fost delimitate ; din acest motiv, scrisul a fost considerat un sistem secundar de reprezentare,

imperfecțiunea gândirii filosofice, faza *creativității* filosofice este asociată cu différance — cu *un a,* pentru a-l deosebi de **différence*,* „deși în franceză sună la fel —, un concept creat în 1968 pe baza comentariului la F. de Saussure, pentru care limba este un sistem de diferențe", *Theory of Literature,* p. 412.

[720] *Mai* târziu, J. DERRIDA avea să dedice acestui subiect un eseu intitulat *Vocea și fenomenul.* Valencia: Pre-texto, 1985.

[721] „«Raționalitatea» care guvernează scrisul astfel extins și radicalizat nu mai apare „un logos și inaugurează distrugerea, nu demolarea, ci desedimentarea , deconstrucția tuturor semnificațiilor care își au sursa în acest logos. În special sensul *adevărului", op. cit.,* pp. 16-17.

ca bază a acestor simțuri logice.

Mai degrabă decât „scriere", ar trebui să vorbim despre „arch-scriere", ca despre sfera originală de producție în care semnificanții nu au dobândit încă încărcătura existențială presupusă de semnificații; o scriere în care are loc deplasarea infinită a limbajului, permițând textelor să se refere constant unele la altele, ca și cum ar fi urme ale lor însele:

> Urma stabilită nu poate fi concepută fără a lua în considerare reținerea diferenței într -un cadru de referință în care diferența apare *ca atare* , permițând astfel o anumită libertate de variație între termenii complecși. Absența unui *alt* aici-și-acum, a unui alt prezent transcendent, a *unei alte* origini a lumii care apare ca atare, prezentându-se ca o absență ireductibilă în prezența urmei, nu este o formulă metafizică ce ar înlocui un concept științific al scrisului [722].

În concepția tradițională despre „scris", totul este relativ, în timp ce în noțiunea pe care o propune, scopul este de a depăși limitele impuse de tiparele unei culturi logocentrice. De aici și noțiunea sa că scrisul este locul unei absențe, deoarece un semn scris poate fi reprodus în absența emițătorului său și a receptorului căruia i-a fost destinat; în consecință, scrisul rupe contextele producției sale — din momentul în care limita temporală a intenției unui autor este depășită — și se extinde într-o spațialitate nelimitată — desigur, susținută de alte texte — prin care își repetă și reproduce dimensiunea referențială [723].

39 USD

Această concepție a „scrierii pluritextuale" este cea care subminează toate fundamentele interpretării critice tradiționale: nu se mai poate citi în căutarea presupuselor semnificații pe care le conține textul și nici nu ar trebui să se vorbească despre o lectură „corectă" sau „incorectă", deoarece aceasta ar presupune delimitarea unui „adevăr" sau a unei „falsități" aplicabile textului, ceea ce nu este altceva decât un exercițiu de impostură metodologică.746 Derrida oferă o dovadă în acest sens subliniind că nicio interpretare a unui text dat nu a satisfăcut toate așteptările cu privire la acel text și că majoritatea acestor evaluări au fost dedicate corectării altor lecturi anterioare, lăsând textul deoparte. Și dacă vreo noțiune poate fi aplicată textului, este tocmai aceea că acesta nu poartă niciun adevăr, ci mai degrabă o dispersie de sens; Derrida, în loc de polisemie, preferă să vorbească despre „diseminare" [747] , un concept cu care garantează plurisemnificația textuală și determină unul dintre cele mai sigure canale pentru a pătrunde, de exemplu, în esența creației poetice[748] .

Așa cum a sugerat A. García Berrio, acest concept negativ și deconstructiv de

[722] În *De la gram atologia,* ob. cit., p. 61.

[723] FERRARIS a indicat acest lucru ca sprijin pentru studiul său despre Derrida: „Pentru a

Când încercăm să definim conceptul de deconstrucție, suntem forțați să facem formalizări extrem de abstracte. Motivele acestei dificultăți provin din...

„diseminare” poate fi inversat pentru a scoate la iveală una dintre cele mai fericite modalități de a explica natura și adevărul artistic:

În opinia noastră, acest lucru decurge din natura eminamente *contextuală* a proiectului deconstructiv. Deconstruirea, de fapt, în practica lui Derrida, înseamnă a acționa în contexte convenționale, a le destabiliza, a le transforma în ceva tulburător, a le «decontextualiza»,” „Jacques Derrida. Deconstrucția și științele spiritului”, în *Teoria literară și deconstrucție,* op. cit., pp. 338-395, p. 338.

[74n] J. CULLER merge până acolo încât vorbește despre o „narațiune interpretativă” cu referire la analizele practicate de critica literară: „Asemenea utilizări ale operelor literare pot, ocazional, să fie de puțin interes sau să implice puține cercetări asupra modului în care funcționează aceste opere; dar, de cele mai multe ori, un astfel de interes și o astfel de cercetare sunt cruciale pentru proiect, chiar dacă acest lucru nu este subliniat în narațiunea interpretativă. Dar adevărul este că încercarea de a înțelege cum funcționează literatura constituie o căutare intelectuală validă, chiar dacă nu este de interes pentru toată lumea, la fel cum este încercarea de a înțelege structura limbajelor naturale sau proprietățile programelor de calculator”, „In Defense of Overinterpretation”, în *Interpretation and Overinterpretation* {1992}, ed. de Umberto Eco, Cambridge: CUP, 1995, pp. 119–134, p. 128.

[747] Un aspect pe care l-a adus în discuție *în Diseminarea* {1972], Madrid: Fundamentos, 1975.

[748] Rodolphe GASCHÉ REZUMĂ LUCRURILE ASTFEL: „În acest fel, o lectură textuală ar trebui să ofere

„Acesta explică cu exactitate aceste funcții cognitive ale textului, imaginile în care este pusă în scenă producția sa și straturile sale autoreflexive, înscriindu- le în funcționarea *generală* a textului”, „Deconstrucția ca critică”, în *Literary Theory and Deconstruction,* op. cit., pp. 253-305, p. 261.

> Scrisul este mai presus de toate un indice spațial revelat în poezie, o schemă a călătoriilor pulsionale ale subconștientului, un design spațial care traduce câmpurile respective unde sunt compartimentate unitățile fantastice ce reglează orientarea cosmică esențială a omului în spațiu. Grație acestei valori poetice, scrisul păstrează încă tărâmul criptic unde rezonează ecourile misterioase ale unor semnificații necunoscute și necesare. De aceea cred că conceptul de scris persistă la Derrida, dincolo de toate riscurile sale antieconomice incontestabile (p. 349).

Chiar dacă numai pentru această „lectură" a lui Derrida, practicată de García Berrio, revizuirea conceptelor de deconstrucție merită din plin [749].

^"^ 19.3. Deconstrucția în Statele Unite

Prin urmare, depinde de grupul de la Yale să canalizeze noțiunile derridiene de „text", „scriere", „urmă" și „diferență" către constituirea unui tip de discurs critic, unul care să poată adera la dorința filosofului francez de a demonta categoriile depășite cu care limbajul și gândirea au împiedicat ființele umane să își atingă identitatea „diseminată" și „dispersată" (o urmă a altor identități, desigur). Eterogenitatea grupului, cuplată cu heterodoxia postulatelor sale, determină că direcțiile de analiză sunt multiple și nu sunt de acord între ele, cu excepția pozițiilor revizioniste pe care le adoptă atunci când abordează texte sau perioade considerate transcendentale pentru gândirea occidentală. Toate încearcă să „deconstruiască" un aspect al cunoașterii umane, fără a împărtăși metode sau a conveni asupra rezultatelor, deși majoritatea discursurilor generate de aceste investigații ajung să formeze o „textualitate" stranie care îmbrățișează opera din care provine, dar cu implicații filosofice, literare și, în anumite privințe, critice. Limbajul își extinde ambiguitatea și

> „■*" Și adaugă: „Această recuperare pozitivă a negativității deconstructive a fost întotdeauna evitată superficial de adepții săi, deconstructiștii americani", p. 337, fiind probabil cel mai util aspect al teoriei sale, așa cum demonstrează însuși GARCÍA BERRIO aplicând noțiunile de „urmă", „diferență " și „diseminare" în poezie.

 „retorica" sa la toate actele pe care le produce, fie ele creative sau speculative .

Doar două motive, fără legătură cu activitatea critică, pot fi considerate comune membrilor „grupului Yale". Pe de o parte, poziția polemică pe care au adoptat-o atunci când își apărau pozițiile radicale (de exemplu, împotriva atacurilor așa-numitei critici formaliste și tematiste, moștenitoare a „Noii Critici"). Pe de altă parte, domeniul lor preferat de studiu a fost romantismul, o mișcare în care se pot observa unele asemănări

cu acest mod de „recitire" a textelor literare în căutarea unor noi valori.[724] [725].

19=3,1. Paul de Man

Este probabil cel mai important critic al deconstrucției americane, nu doar pentru lectura sa originală a tezelor derridiene ' ci și pentru voința sa încăpățânată de a construi un discurs metacritic care să-i permită să inverseze o bună parte din categoriile fundamentale pe care fusese construită o anumită imagine a ceea ce însemna literatura; de aici, valoarea extraordinară a confruntării cu estetica romantismului în căutarea formulărilor false cu care acești creatori și-au construit producțiile literare, coincidând în pretenția de a surprinde cu limbajul atât natura, cât și semnele și obiectele la care scriitorul se referea. Într-un anumit fel, romantismul, negând fundamentele raționale—

Analiștii culturii occidentale au construit noi „centre" la fel de iluzorii, spre care tindea limbajul din haosul activității cognitive umane. Și nimic nu putea fi mai departe de pozițiile deconstructiviste, care sunt dedicate spargerii, așa cum am menționat deja, a acelei certitudini designative a limbajului [726].

- 19.3.1.1. Cecitate critică

De Man a formulat lucrarea sa **Orbire și intuiție** în 1971 [727], același an în care

[724] GARCÍA BERRIO o indică astfel: «În gândirea estetică romană „Într-o oarecare măsură, se reproduce aceeași evoluție antinomică care a avut loc în critica actuală, care îmbrățișează deconstrucția ca unul dintre simptomele sale extreme, în contrast cu poetica textuală și imanentistă a structuralismului ", în *op. cit.,* p. 344.

[725] Deși le-a canalizat printr-o terminologie specifică; Jacques DERRIDA ÎNSUȘI DE MAN o realizase în *Mé moires pour Paul de Man,* o colecție de prelegeri din 1988; DERRIDA SUBLINIAZĂ în gândirea sa tratamentul particular pe care DE MAN îl dă memoriei : „Memoria este numele a ceea ce nu mai este doar o «capacitate» mentală orientată către una dintre modalitățile prezentului, prezentul trecut, care ar putea fi disociată de prezentul prezent și de prezentul viitor. Memoria se proiectează spre viitor și constituie prezența prezentului. «Retorica temporalității» *este* această retorică a memoriei. Paul de Man a avut tendința din ce în ce mai puțin să o descrie în termeni dialectici", vezi Barcelona: Gedisa, 1989, pp. 67-68.

[726] JM rezumă [totul] POZUELO YVANCOS: „Paul de Man combate metafizica unitivă" „al romantismului și impune în locul său o realitate a înstrăinării produsă de absența inevitabilă a ființei care rezultă din natura arbitrară a semnului; uniunea simbolului romantic este eronată, un proces de autoamăgire", *op. cit.,* p. 2ji.

[727] *Orbire și perspicacitate: Eseuri în retorica criticii contemporane,* New York: Oxford University Press, 1971 (traducere: Puerto Rico: Univ, de Río Piedras, 1991).

Derrida a început să predea la Yale, pe baza acestor principii. După cum sugerează și titlul, De Man susține că criticii, în loc să construiască o metodă de analiză, generează o orbire continuă în evaluările lor, care, în cele din urmă, îi prinde în capcană și îi obligă să formuleze același set de răspunsuri, indiferent de textul pe care îl examinează. Metoda lor nu este altceva decât „orbirea" particulară pe care ajung să o construiască, care se bazează, în plus, pe adevăruri metafizice care decurg dintr-o percepție critică susținută și „oarbă". Astfel, relația dintre forma interioară și forma naturală în poezia romantică sau unitatea creatorului cu opera sa nu poate fi justificată de textele în sine, rezultând pur și simplu în impuneri critice pe care timpul le consacră ca adevăruri indelebile. Criticul, indică de Man, trebuie să realizeze că „forma literară" provine din percepția sa particulară, este dictată de „prejudecățile" sale și provine din manifestarea „re-creativă" a limbajului său. Confruntat cu aceste devieri critice, de Man propune o nouă investigație asupra limbajului literar, una care se concentrează în primul rând pe caracterul său tropologic și pe dimensiunea sa metaforică; din nou, influența lui Nietzsche este perceptibilă în recomandarea ca metafora să nu fie evitată de discursul critic, ci mai degrabă îmbrățișată ca caracteristică definitorie a acesteia.

19.3.i.2. Lectura alegorică

De Man își dedică acest aspect [cartea] din 1979 , *„Alegorii ale lecturii* ", în care elaborează o teorie unică a lecturii ce îi permite să evalueze configurația retorică a limbajului. Aceasta deoarece de Man afirmă că un text literar poartă propriul sistem retoric, în care fundamentele neînțelegerii sale sunt ascunse, ca bază a ambiguității și a jocului de „diferențe" (în stilul lui Derride) pe care le implică limbajul și prin care textul scapă continuu de a fi prins într-un singur sens.

Orice interpretare, afirmă de Man, duce la reprezentare greșită, favorizată de faptul incontestabil că fundamentul limbajului literar este alegoria, înțeleasă ca mijloc de transformare a categoriilor conceptuale umane în mecanisme lingvistice care permit comunicabilitatea și asimilarea lor. Fiecare text poartă un lanț de semne menit să înlocuiască un alt lanț de semne și să-i ia locul. Același lucru se întâmplă și cu lectura: procedurile interpretative , inerent semiotice , încearcă să deplaseze secvența de semne a textului pentru a și -o însuși. Critica trebuie să recunoască aceste limitări și incertitudini și să le transforme în substanța sa esențială: un discurs critic este un discurs textual care încearcă să ocupe locul operei căreia i se adresează sau, cu alte cuvinte, critica este o „lectură greșită" care poate fi corectă (dacă nu respinge jocurile de sens imprevizibile pe care textul le dezlănțuie) sau incorectă (dacă reprimă încărcătura alegorică , care multiplică interpretările cu care se prezintă limbajul literar). De Man o rezumă specificând că criticul trebuie să învețe și să citească alegoric, știind că textul se schimbă, se extinde și se pierde în actul lecturii; prin urmare, nu ar trebui să aplice „prejudecăți"

provenite din pregătirea sa academică sau tematică, încercând să reducă surprinzătoarea scăpare de semnificații cu care se manifestă opera .

■′ *Alegorii ale lecturii: Limbaj figurat la Rousseau, Nietzsche, Rilke și Proust,* New Haven: Yale University Press, 1999 (traducere: Barcelona: Numen, 1990). Vezi și «Retorica orbirii: Derrida, cititor al lui Rousseau», et *Teoria literară și deconstrucția,* op. cit., pp. 171-216, unde indică: «Există două explicații posibile pentru orbirea lui Derrida față de Rousseau: fie [l-] a citit cu adevărat prost, poate pentru că înlocuiește textul lui Rousseau cu interpretarea lui Rousseau (...), fie l-a citit în mod deliberat prost din cauza nevoii de propria expunere și retorică», p. 21;.

Una dintre cele mai evidente consecințe ale acestui proces metacritic duce la negarea istoriei literare, o sumă de lecturi incorecte și eronate , întrucât toate lucrările pe care le-ar putea aborda un manual de acest gen au fost forțate și supuse unei singure interpretări a sensului. Această afirmație radicală a lui P. de Man este de înțeles și are într-adevăr un aspect pozitiv, în care are pe deplin dreptate: cele mai singulare texte literare sunt cele care dau naștere celor mai conflictuale și distorsionate lecturi critice, deoarece nu pot fi ușor reduse la aceste impuneri de sens. Pe scurt, De Man recomandă criticului să se lase ghidat, cu deplină libertate, de interiorul textului, cedând alegoriilor imprevizibile cu care acesta a fost formulat [728].

19.3.2. Harold Bloom

Pornind de la unele dintre formulările derridiene canalizate de de Man (cum ar fi noțiunea de „lectură greșită" sau reprezentare eronată), acest critic elaborează un sistem multidisciplinar de abordare a textului, unde limitele critice sunt depășite prin contribuția altor domenii ale cunoașterii; astfel, Bloom transformă condiția tropologică și evanescentă a limbajului într-un coridor pentru a aplica concepții psihanalitice despre natura limbajului și chiar aprecieri care provin din misticismul kabbalistic [7,6] .

Operele sale se învârt în jurul poeziei, o creație căreia îi neagă orice originalitate,

[728] „Într-un fel, aceste idei pot fi aplicate însăși creației literare; vezi, de exemplu, U. Eco, *Insula zilei de dinainte,* Barcelona: Lumen, 1995, p. 125."

textele esențiale ale lui Harold BLOOM SUNT **The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (* New York: Oxford University Press, 1973) *și *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975).* De asemenea, trebuie menționat rolul său de editor al volumului **Deconstruction and Criticism * (vezi nr. 728). Cristina* ALVAREZ DE MORALES MERCADO propune o * *Abordare a Teoriei Poetice a lui Harold Bloom* (* Granada: University, 1996), subliniind ideea lui Bloom conform căreia „în poezia occidentală, scrierea (și citirea) poeziilor este un proces sacrificial, o purgație. De fapt, fiecare poem este o evadare nu numai dintr-un alt poem, ci și din scrierea însăși, ceea ce înseamnă că fiecare poem este o «interpretare greșită» a ceea ce ar fi trebuit să fie" (p. 75).

întrucât poetul nu este stăpânul propriilor gânduri, datorită legăturilor sale — obligatorii , inconștiente în aproape toate cazurile — cu poeții trecutului, a căror operă acționează ca o menghină de care nu se poate elibera.

creator (de unde și aprecierea tehnicilor freudiene, pentru a înțelege acea dependență frustrată de „tații" poetici). Se dovedește că atunci când un poet formulează o anumită operă, ceea ce face de fapt este să „deconstruiască" istoria poeziei de care este înlănțuit și care îl obligă să lupte pentru a-și defini un „spațiu" creativ personal . Aceasta este „angoasa influenței" despre care vorbește în 1973. Există șase etape în formarea unei opere poetice: a) tânărul poet absorbit de vechiul model-tată , b) care obligă la dobândirea unei viziuni poetice concrete , c) care va trebui să se confrunte cu concepția despre realitate pe care tânărul poet o are despre mediul său, d) motiv pentru care tânărul poet trebuie să-și revizuiască toată gândirea , e) să-și înlocuiască forma cu alta, f) din care în final reiese opera eliberatoare și liberă a unei viziuni adevărate și personale asupra poeziei.

În cartea sa din 1975, Bloom trasează această „hartă a denaturării" studiind procedurile tropologice ale celor pe care el îi numește „poeți puternici", cei care s-au eliberat de influența modelelor care le -au vampirizat opera și viața. În cele din urmă , acești tropi nu sunt altceva decât apărări ale identității creative. Bloom, într-o percepție foarte apropiată de psihocritică , leagă cei șase tropi fundamentali - metafora, metonimia, sinecdoca, ironia, hiperbola și litotele - cu capacitatea de a construi un „sine" creativ, afirmat în interpretările greșite deliberate pe care poetul le face despre trecutul care îl influențează.

19.3.3. Geoffrey Hartmann

Opera acestui critic își propune să reevalueze, tocmai, munca creativă pe care o implică critica . De asemenea, bazându-se pe unele dintre ideile lui P. de Man, Hartmann subliniază că nu există nicio distanță între creator și critic, ambii fiind stăpâni și victime ale naturii aleatorii și capricioase a limbajului, comună tuturor în procedurile sale [729]. Se poate demonstra chiar că unele discursuri critice

[729] Printre cele mai importante lucrări ale sale se numără *„Beyond Formalism" (Dincolo de formalism),* New Haven: Yale University Press, 1970, care duce la lucrarea mai radicală *„The Fate of Reading and Other Essays" (Soarta lecturii și alte eseuri),* Chicago University Press, 1975.

- iar Hartmann dă exemplul lecturii lui Rousseau de către Derrida - sunt mai - interesante decât cele presupus literare.

îi servește drept bază, dar și toate lecturile pe care le-a acumulat de-a lungul evoluției sale.758

J. Hillis Miller

La fel de radical ca Hartmann, Miller duce până la consecințele sale ultime invitația derridiană ca criticul să exploreze „jocul liber" reprezentat de o creație literară, ale cărei cuvinte au reușit să genereze „diferențe" specifice ce invită la formularea unor imagini multiple ale realității; din acest motiv, opera lui Miller a fost dedicată analizei ficțiunii și componentelor sale[759] , bazându-se pe opere realiste; el afirmă, astfel, că realismul nu este un efect al *mimesisului,* ci al dimensiunii figurative a limbajului; ficțiunea se bazează pe reciprocitatea metonimică și metaforică cu care sunt conturate descrierile dintr-un roman; cititul implică substituirea termenilor pe care romancierul îi concepe cu imaginile cu care acea realitate își dobândește propria natură, dar personală pentru fiecare cititor. Miller indică faptul că metonimia este cea mai comună procedură în formularea domeniului ficțiunii, datorită contiguității cu care leagă valorile „reale" la care face aluzie, înțelegând metafora ca o tehnică poetică, datorită capacității sale de a substitui un termen cu altul; în ambele cazuri, există întotdeauna o „interpretare greșită" în desfășurarea lecturii, dar că aceasta trebuie asumată ca un plan esențial al acelui „joc multiplicator" de semnificații pe care limbajul literar îl poartă cu sine.

[7i8] El subliniază acest lucru în „Destinul lecturii": „Literatura este, în zilele noastre, atât de ușor de asimilat sau de înțeles încât funcția criticii trebuie să fie adesea de a o defamiliariza. Înțelegerea, în această epocă «post-clasică», depășește opera de artă nouă și canonizată; motiv pentru care atât de mulți oameni se luptă să susțină că noțiunea de «clasic» nu se reduce la cea de «paradigmă »", în *Teoria literară și deconstrucție,* op. cit., pp. 217-249, pp. 231-232.

[759] Vezi *Forma ficțiunii victoriene: Thackery, Trollope, George Eliot, Meredith și Hardy,* Cleveland: Arete Press, 1979.

Miller demonstrează că linia trasată de deconstructiștii americani duce la anularea activității critice ca posibilitate de cunoaștere a textului, de unde și conceptul său de critic ca „gazdă” [700]. Este suficient ca dimensiunea „lecturii critice — proastă, corectă sau incorectă — să fie salvată , ca un canal pentru modelarea unui alt text, la fel de important sau mai important decât cel literar.

[760] După ce a fost subliniat acest paradox: „Gazda hrănește parazitul și îi face viața posibilă, dar în același timp este ucisă de acesta, așa cum se spune că «critica» ucide «literatura». Pot gazda și parazitul să trăiască fericiți împreună în lăcașul aceluiași text, hrănindu-se reciproc sau împărțind hrana?”, vezi „Criticul ca gazdă”, în *Teoria literară și deconstrucție,* op. cit., pp. 157-170, p. 157.

Critică literară feministă

De-a lungul anilor 1970, și ca o consecință a unor derivări critice ale poststructuralismului, a început să se construiască o nouă modalitate de abordare a textelor, cu scopul de a le citi și interpreta din valori „generice" diferite de cele utilizate până atunci, pentru a configura orientări culturale pur feminine [70]

YO

[70] Studii generale în ordine alfabetică: Elizabeth ABEL, ed., *Writing and sexual difference,* Chicago: University of Chicago Press, 1982; Laura P. ALONSO GALLO, Pilar CUDER DOMÍNGUEZ și Zenón LUIS-MARTÍNEZ, eds., *La mujer del texto al contexto,* Huelva: Universidad, 1996; Federico A. CHALUPA, *Espacio excéntrico: textos hispanoamericanos , deconstrucción y feminismo,* Madrid: Ed. Plie gos, 1994; Giulia Collaizzi, ed., *Feminismo y teoría del discurso,* Madrid: Cátedra, 1990; Susan Koppelman Cornillon, ed., *Imagini ale femeilor în ficțiune: perspective feministe ,* Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1973; Myriam DÍAZ-DIOCARETZ și Iris M. ZAVALA, eds., *A Brief Feminist History of Spanish Literature (în limba castiliană). I. Teoria feministă: discursuri şi diferență,* Barcelona-Madrid: Anthropos-Comunidad de Madrid, 1993; Josephine DONOVAN, ed., *Critică literară feministă,* Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1975; Diane ELAM, *Feminism și deconstrucție. Ms. în Abyme,* Londra: Routledge, 1994; Elena GASCÓN VERA, *Un nou mit: Femeia ca subiect/obiect literar,* Madrid : Editorial Pliegos, 1992; Sandra GILBERT și Susan

Critica feministă trebuie încadrată în setul de idei integrate **în** opera a două scriitoare, Virginia Woolf și Simone de Beauvoir, preocupate de concepte similare. Ambele au fost de acord asupra necesității de a demonta , pe de o parte, cultura patriarhală cu care femeile care doreau să scrie trebuiau mereu să se confrunte și, pe de altă parte, de a stabili fundamentele unei „estetici feministe" care să explice de ce un text produs de o femeie constituia o formă de discurs diferită de cea creată de un bărbat. Mai mult, aceste idei nu au fost prezentate într-un mod teoretic, ci din interiorul unor eseuri narative care au permis o înțelegere mai directă. Acesta a fost cazul, de exemplu, cu „ *O cameră* proprie " de Woolf , unde scrisul feminin era caracterizat prin fluiditatea și plasticitatea sa textuală, în contrast cu dorința de dominație și rigiditatea dogmatică care defineau scrisul masculin. Aceasta este ceea ce a făcut ca scrisul, ca reflectare a gândirii, să se simtă deplasat, ca și cum ar fi o „umbră", hărțuită de „eul" identității colective a bărbaților.702 În alte texte, cum ar fi *Alfaro,* Woolf a vrut să definească **fluxul** conștiinței feminine; din acest motiv, protagonista ei, doamna Ramsay, este privită din perspectivele formate de celelalte personaje din roman. Acestea sunt canalele care duc către acea „cameră a ta" - o metaforă magnifică pentru un domeniu feminin adaptat discursului creat de scrisul femeilor, o sferă a ta în care femeile își pot realiza pe deplin potențialul.703

GUBAR, *Nebuna din pod. Scriitorul și imaginația*
Opere literare ale secolului al XIX-lea [1979], Madrid: Cátedra, 1998; Luce IRIGARAY, *To, you, us* [1992], Madrid : Cátedra, 1992; Toril Moi, *Teoria literară feministă,* Madrid: Cátedra, 1988; Geraldine C. NICHOLS, *De/ciphering Difference: Women's Narrative in Contemporary Spain, Madrid* : Siglo XXI, 1992; Elaine SHOWALTER, „ Feminism and Literature", în *Literary Theory Today,* eds. Peter COLLIER și Helga GEVER-RYAN, Cambridge: Polity Press, 1990, pp. 179-202; Iris M. ZAVALA, «Bărbații feminiști și critica literară», în *Tropelías, i* (1991), 219-227.

762 Pentru **O cameră a propriei persoane* * [1928], vezi traducerea de Laura PUJOL [1967], Barcelona: Seix Barral, 1993; vezi Anna BRAWER, „Virginia Woolf: despre fereastră și enigmă", *în *Feminism and Discourse Theory**, op. cit., pp. 143-152 și Catharine R. STIMPSON, „Camera lui Woolf, proiectul nostru: construirea criticii feministe", în * *The future of literary theory**, ed. R. COHEN, New York: Routledge, pp. 124-143 .

Totuși, acestea sunt argumente controversate, așa cum ne amintește Toril Moí: „ - Umanismul tradițional al lui Showalter devine evident atunci când o acuză pentru prima dată pe Woolf că este prea subiectivă, prea pasivă și că vrea să scape de identitatea sa de gen feminin îmbrățișând ideea de androginie", *Feminist Literary Theory,* op. cit., p. 21. Vezi și Herbert MARDER , *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf,* Chicago: The University of Chicago Press, 1968.

Idei similare au fost înaintate de Simone de Beauvoir, într-un mod fundamental în *Al doilea sex* din 19497 [<14]; în acest text, ea a atacat sistemul patriarhal, analizând poziția secundară a femeilor în societate și în modelele sale culturale; Beauvoir a susținut, iar această concepție va fi recurentă în abordările critice ulterioare, că discursul masculin a fost afirmat prin perspective misogine care implicau structuri de dominație socială, extinse îndelung și, în consecință, menținute, cu liniile corespunzătoare de opresiune politică și economică76 [.]

20.1. Cultura feministă

Woolf și Beauvoir au anticipat un proces care s-a concretizat în linii de acțiune eficiente în anii 1960, susținute de diverse mișcări „contraculturale" care cereau schimbări drastice în analiza rolului femeilor în societate și în construirea modelelor lor ideologice. Una dintre primele revendicări ale acestor propuneri a fost eliminarea arhetipurilor atribuite în mod tradițional femeilor.[730] [731] [732] [733]: subiectivitatea, abordarea naturii, compasiunea sau tandrețea, revendicarea contrariilor ca principii de la care se poate porni spre cucerirea unui nou rol și definirea propriei identități [707]; în 1974, de exemplu, Adrienne Rich a cerut crearea unei universități axate în întregime pe femei, în care s-ar putea învăța să se propună noi ierarhii politice și sociale [734].

Riscul acestor inițiative a devenit rapid evident atunci când au creat sfere de sens uneori prea închise pentru a realiza schimbările radicale pe care le susțineau; analiza caracteristicilor feminine a favorizat, de asemenea, apariția unor noi

41O
pr JB I
p.

Acestea erau subiecte referențiale care nu defineau nicio realitate concretă, ci mai degrabă creau linii prea abstracte pentru a fi adevărate. Acest lucru nu invalidează evaluarea esențialistă a cheilor funcționării societății : examinarea aplicată relației femeilor cu bărbații și, în același timp, cu alte femei a deschis noi domenii de

[730] Pentru *Al doilea sex* {1949}, vezi traducerea de Alicia MARTORELL, Madrid: Catedra, 2000, 2 vol.
[731] Vezi Jo-Ann P. FUCHS, „Erotismul feminin în *Al doilea sex", Studii feministe, 6:2* (1980), 304-313.
[732] Pentru o analiză a acestora, trebuie să începem cu Rosemary RADFORD RUETHER, ed., *Religion and Sexism: Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions,* New York: Simon & Schuster, 1974, más Letty M. RUSSELL, ed., *Interpreta ción feminista de la Biblia,* Bilbao: Desclée De Brouwer, 1995.
[733] Carol GILLIGAN, *Într-o altă voce: Teoria psihologică și dezvoltarea femeilor,* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
[734] *Despre minciuni, secrete și tăcere. Proze alese de Virago,* Londra, 1980.

interes care, în mod semnificativ , au cunoscut o dezvoltare amplă în principal prin film, teatru și narațiune , precum și prin alte opțiuni politice.769

20.2. Politică și mișcări feministe

Feminismul este inerent opus tradiției, de unde și faptul că, în ultimele decenii, mișcări radicale de origini foarte diverse s-au aliniat în rândurile sale, sub protecția unei lungi linii de luptă, inițiate în primul rând în Statele Unite (cazul „Organizației Naționale pentru Femei": NOW), care cerea egalitate în drepturi, în salarii, în acces la muncă, cerând totodată modele educaționale, legislative și judiciare care să garanteze această egalitate.770 Astfel de acțiuni nu puteau, așadar, să nu se solidifice în studii axate pe scriitoare, precum și în propuneri controversate și urgente de deschidere a „ca non"-ului autorilor clasici către vocile feminine, de obicei retrogradate din acel nucleu al literarității mai mult sau mai puțin esențiale (vezi, mai jos, § 23.2.2) 7?I .

Inițial, s-ar putea vorbi despre un „feminism liberal", preocupat de acțiunea directă în sferele politice și sociale, din care

Vezi Judith NEWTON și Deborah ROSENFELT, eds., *Critică feministă și schimbare socială: Sex, clasă și rasă în literatură și cultură,* New York-Londra: Methuen, 1985.

„ Indica Victoria WALKER: «Lumea anglo-americană a fost martora a două ascensiuni majore ale feminismului în secolul al XX-lea ' prima în legătură cu lupta pentru votul universal, a doua decurgând din mișcările politice răspândite din anii 1960, pe măsură ce femeile au realizat că obiectivele noii stângi nu țineau cont de aspirațiile lor», în *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches. Scholars. Terms,* ob. cit., pp. 39-41, pp. 39-40 . Versiunea a fost publicată de John Stuart MILI, *The Subjection of Women,* ed. S. MANSFIELD , Arlington Heights: Al IM Publishing, 1980."

a afirmat Carol GILLIGAN , *„Într-o altă voce: Teoria psihologică și dezvoltarea femeilor",* Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1982.

Scopul este de a realiza o revizuire a categoriilor culturale stabilite prin greutatea tradiției. În spatele acestor idei nu există o viziune filosofică care să solicite construirea de noi structuri, ci mai degrabă reforma celor existente [772].

mai drastice schimbări sunt instigate de „feminismul radical", care a apărut în urma crizei din Statele Unite în urma prăbușirii drepturilor civile după războaiele și scandalurile politice din anii 1970. [773]Așa - numita Nouă Stângă alimentează grupuri precum „ Feministele", „Femeile Radicale din New York" și „Feministele Radicale din New York", cu lideri precum Alice Echols, Shulamith Firestone și Anne Koedt. În termeni generali, unul dintre obiectivele sale este distrugerea tuturor presupunerilor sociale pe care se bazează relațiile umane. În loc de „luptă de clasă ", vorbim despre „dialectica sexelor", ca o modalitate de a descoperi o opresiune ancestrală care, în ciuda schimbărilor superficiale, rămâne în vigoare [774]: căsătoria, treburile casnice, îngrijirea copiilor , heterosexualitatea [775], tot ceea ce este „personal" trebuie interpretat din dimensiuni „politice", pentru a construi o nouă conștiință, o stare de opinie care va submina aceste structuri de represiune puternică.

O manifestare concretă a acestor idei se cristalizează în ceea ce se numește „ - feminism socialist" (sau „feminism marxist"), aplicat demontării relațiilor de putere ascunse sub perechi de termeni precum supremația masculină și capitalismul, mijloacele de reproducere și producția, femeia și mama, cu abordări care promovează o nouă prezență a femeilor în modelarea țesăturii culturale a fiecărei epoci (atât din trecut - ecourile, urmele femininului - cât și din prezent) [776]. Aceasta este o mișcare care afectează și societatea engleză. - Sheila Rowbotham

412 și Michèle Barrett [777]— precum și americanca — Zillah Eisenstein [778]și I. Hartmann —, cu o dezvoltare din ce în ce mai activă.

În cele din urmă, trebuie menționată „critica lesbiană", care a adus, probabil, cele

---

[772] Vezi Zillah R. EISENSTEIN, *Viitorul radical al feminismului liberal ,* New York: Longman, 1981.

[773] Anne KOEDT și E. LEVINE, eds., Feminismul *radical ,* New York: Quadrangle, 1973.

[774] Shulamith FIRESTONE, *Dialectica sexului: Pledoarie pentru revoluția feministă* Nou York: Morrow, 1970.

[775] Aspecte evidențiate de Marianne HIRSCH, *Intriga mamă/fiică: Narațiune, Psihanaliză, feminism,* Bloomington: Indiana University Press, 1989.

[776] Chris WEEDON SINTETIZEAZĂ, după ce subliniază influența exercitată asupra acestor stilouri „Sadoras" de L. Althusser și P. Macherey: „Materialistele feministe , însă, împărtășesc un angajament atât față de specificitatea istorică și socială, cât și față de necesitatea de a privi genul în raport cu clasa și rasa", în *Enciclopedia Teoriei Literare Contemporane. Abordări, Cercetători, Termeni,* ob. cit., pp. 41-42, p. 41."

[777] De aceasta este fundamentală la *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analiză,* Londra: New Left Books, 1980.

[778] *Patriarhatul capitalist și pledoariile pentru feminismul socialist,* New York: Monthly Re Vezi Press, 1979.

mai radicale schimbări din ultimii ani în analiza relației „cultură/persoană”.[779] [780]Pe de o parte, ele încearcă să demonstreze că heterosexualitatea este un cod de valori impus de sistemele politice, nu configurat de imperative biologice; această perspectivă necesită o revizuire profundă a istoriei, pentru a evidenția liniile de represiune care au construit structuri false ale cunoașterii. Pe de altă parte, lesbienele au încercat să se detașeze de eticheta de „perversiune” cu care bărbații și femeile heterosexuale au caracterizat homosexualitatea; acesta este modul în care au căutat să construiască o identitate culturală care, uneori, a diferit de unele dintre opțiunile apărate de feminism [781].

20.3. Obiectivele criticii feministe

După această trecere în revistă sintetică a diferitelor canale de dezvoltare a feminismului, se poate înțelege că una dintre preocupările comune tuturor acestor proiecte de afirmare politică și socială constă în determinarea unei noi linii de interpretare textuală, care să amplifice această perspectivă feministă, aplicată descoperirii stereotipurilor și temelor negative pentru femei [782] .

20.3.1. Într-un nou model de „lectură”

Este vorba despre învățarea lecturii textelor într-un mod diferit, atrăgând atenția asupra elementelor de dominație masculină reflectate în acestea și, de asemenea, evidențiind lacunele din istoria literară care au exclus scriitoarele. Acesta este obiectivul, de exemplu, al studiului lui Kate Millett, *„Sexualpolitics”,* care se concentrează pe maltratarea femeilor în ficțiunea lui Henry Miller, o simplă reflectare a opresiunii lor în societatea patriarhală.783 [Acest] prim strat de comportament critic, de denunțare a „modelelor existente”, se întinde pe parcursul unui deceniu, până când în anii 1980 începe să prindă contur o a doua linie: „ginocritica”, [84] dedicată analizei operelor create de femei,

[779] Apunta M. RYAN: „Deși o mare parte din munca dedicată homosexualilor/lesbienelor se preocupă de tradiție

„În contextul construirii unei societăți homosexuale, criticii homosexuali interoghează însăși noțiunea de identitate sexuală și pun la îndoială logica categorizării de gen. Aceștia pun la îndoială relația categoriilor de gen cu sexualitatea și fiziologia. Relația dintre categorii precum masculin și feminin și identități corporale și psihologice presupus stabile, precum masculin și feminin sau bărbat și femeie, este, susțin ei, contingentă și istorică”, «Gender Studies, Queer Theory, Gay/Lesbian Studies», *cn Literary Theory: A Practical Introduction,* ob. cit., pp. 115-127 , pp. 115-116.

[780] Vezi Bonnie ZIMMERMAN, „Ceea ce nu a fost niciodată: O prezentare generală a lesbienelor” „Critică feministă”, în E. SHOWALTER, ed., *Noua critică feministă,* New York: Pantheon, 1985.

[781] Vezi James J. WILHELM, ed., *Poezie gay și lesbiană: o antologie de la Sappho la Michelangelo,* New York-Londra: Garland, 1995.

pentru a explora valorile, metodele și tradițiile care converg în aceste texte; Evaluarea femeilor ca „cititoare" este importantă, la fel ca și dovezile rolului pe care sexismul îl joacă în cultură și societate.

20.3.2. „Ginocritica"

„Ginocritica" a fost un termen propus de Elaine Showalter în 1979 și dezvoltat pe larg în lucrările ulterioare ; concentrată pe imagini , teme, structuri și genuri, cercetarea acestui curent aspiră...

au scris Gloria BUWI.ES și Renate DUELLI KI (EDITORII) *în Teoriile studiilor femeilor,* Londra: Routledge, 1983.

[783] Kate MILLETT, *Politică sexuală* [1970]; traducere: *Politică sexuală,* Madrid: Cátedra, 1996.

[7ft] Alice A. JARDINE, *Gynesis: Configurații ale femeilor și modernității,* Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985.

[785] De exemplu, o compilație a cărei editori, *The New Feminist Criticism,* New York: Pantheon, 1985, care recunoaște ideile *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing,* Princeton: NJ, Princeton University Press, 1977.

414 pentru a identifica caracteristicile specifice ale scriitoarelor și pentru a construi o rețea de idei sub a cărei protecție poate fi analizată literatura feminină [786.] În cele din urmă, scopul este de a trasa un fel de hartă care definește tradiția literară feminină [787 ; astfel, sunt scrise] lucrări precum *The Female Imagination de Patricia M. Spacks,* 1976 [788 , sau] *Literary Women* de Ellen Moers , din același an 789. De-a lungul [anilor] 1980, Showalter a insistat că aceasta trebuie să fie adevărata „critică feministă", deoarece constituie singura linie de cercetare preocupată de dezvăluirea cheilor pe care femeile le folosesc pentru a citi și decodifica textele scrise de bărbați. În cele din urmă, orientarea acestor atitudini ar trebui să conducă la definirea unui „gen" de literatură feminină și feministă.

Fără a contrazice argumentele anterioare , Showalter insistă asupra necesității de a distinge între două tipuri de critică feministă, în funcție de analiza femeilor ca cititoare sau ca scriitoare. În primul caz, accentul se pune pe importanța codurilor sexuale, utilizate în contexte istorice și politice; a doua orientare este întruchipată în acea dimensiune „ginocritică" care cere conceperea unei narațiuni feminine pentru a accesa literatura creată cu adevărat de femei; aceasta este singura modalitate de a depăși prejudecățile ridicate de bărbați împotriva acestui univers literar. Atunci când Showalter ia în considerare diferența care definește scrisul femeilor, ceea ce caută este să separe ceea ce numește critică androcentrică de critica ginocentrică; prin urmare, consideră necesară revizuirea „canonului" literar masculin din patru perspective secvențiale care se suprapun: biologică, lingvistică, psihanalitică și culturală. Acest ultim plan este cel care ar trebui să devină sediul investigației asupra specificității și diferenței scriitoarelor, promovând totodată un model de teorie [poetică] .

[786] Judith SPECTOR, ed., *Studii de gen: Noi direcții în critica feministă,* Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1986.
[787] Titlul cărții Antonia CABANILI.ES, „Cartografii ale tăcerii. Teoria", este potrivit. " Literatură feministă", în Aurora López ȘI M. Angeles [Pastor] , eds ., 1989, pp . [13-24]

Imaginația feminină. O investigație literară și psihologică a scrierii femeilor, Londra: Allen & Unwin, 1976 (traducere: Madrid: Debate, 1980).
[789] *Femeile literare: Marile scriitoare,* New York: Doubleday, 1976 (ed.: 1986).
[790] Vezi „Către o poetică feministă", în M. JACOBUS, ed., *Scrierea femeilor și scrierea ting Despre femei,* Londra: Croom Helm, 1979, pp. 22-41.

20.3.3. „Scrierea feminină"

Nu departe de această perspectivă analitică, Hélène Cixous încearcă să definească noțiunea de „écriture féminine" (scriere feminină), respingând în acest proces clișeele din jurul unui „feminism" care urmărea doar câștigarea de influență și putere în cadrul unui model societal, despre care Cixous crede că poate fi schimbat chiar din interiorul operei de artă. Ea vorbește, în mod grafic, despre o decapitare a femininului ca o consecință a dominației pe care bărbații au exercitat-o prin modelele economice de control [782]; bărbații sunt conduși de dorința de a-și însuși capul femeii pentru ceea ce reprezintă ea, atât pentru inteligența, cât și pentru vocea ei [783]. Cixous a caracterizat machismul ca un „mod binar de gândire" care duce la concepția paradigmelor „masculin/feminin", unde acesta din urmă reprezintă întotdeauna negativul, un plan care trebuie subjugat și contracarat în potențiala sa realizare. În contrast cu acest schematism, Cixous recurge la conceptul de „diferență", așa cum este formulat de Derrida, pentru a explica modul în care scrierea femeilor se confruntă continuu cu logica patriarhală dominantă; Este singura modalitate de a-i depăși limitele și de a descoperi un spectru de noi posibilități de exprimare, care, în cele din urmă, sunt și posibilități de a fi. Nu este atât vocea, cât o categorie sexuală, ci stilul care trebuie recunoscut în acest proces de scriere, care implică depășirea modelelor sociale de natură bisexuală [784].

[782] În „Castrare sau decapitare?", în *Signs,* 7:1 (1981), 41-55.
[783] Vezi, de exemplu, „Le Sexe ou la tête?", *Les Cahiers du GRIF,* 13 (1976), 5-15, más *Prénoms de personae,* Paris: Seuil, 1974.
[784] Sunt idei din *La Jeune Née,* Paris: UGE, 1975, care sunt completate în *La Venue à l'écriture,* Paris: UGE, 1977. Indica Elissa GELFAND: „Această bisexualitate «altă» localizează componente feminine reprimate atât la bărbați, cât și la femei. Această bisexualitate «altă» este un potențial pentru sexualități plurale care multiplică diferențele . Potrivit lui Cixous, eliberarea imaginativă a femininului în fiecare individ va avea puterea de a transforma toate aranjamentele sociale și politice ale patriarhatului", în *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms,* ob. cit., p. 48.

i 20.3.4. Text și marginalitate

Influența deconstrucției a fost decisivă și în gândirea lui Gayatri Chakravorty Spivak, traducătoarea lui Derrida; această profesoară indiană din Pittsburgh a folosit orientări feministe

416 pentru a analiza diferitele marginalități (politice, sexuale, culturale) în care s-au mișcat femeile; mai exact, presupunând teoria lui Paul Man, ea consideră că normele sociale construite de ceea ce ea numește „machism alb" reprezintă un trop politic, ca o structură rigidă a puterii istorice, afirmată prin determinarea claselor sau trăsăturilor sociale , în care femeile nu au nicio posibilitate de a se mișca sau de a se realiza; în fața acestor structuri rigide, trebuie recuperată - sau construită - o nouă normă morală, bazată pe experiența feminină; acest lucru se agravează atunci când intră în joc dominația pe care o cultură penală o poate exercita asupra celor din țările mai puțin dezvoltate; există un punct în care feminismul poate servi la corectarea acestor abateri; literatura de canalizare a unor astfel de concepte și modelele critice de evidențiere a acestora[785] [786].

După această scurtă trecere în revistă a principalelor orientări ale criticii literare feministe, devine clar că opera în sine nu este la fel de importantă ca contextul din care provine sau motivele care au motivat-o. Acest model teoretic de analiză reușește să dezvăluie straturi ideologice care abia fuseseră observate; cu toate acestea, astfel de aspecte nu pot fi eliminate din textele cărora le dau sens, decât dacă scopul este de a șterge o porțiune semnificativă a literaturii universale.

20.4. Curenții din critica feministă

Așa cum a indicat Iris M. Zavala, critica feministă se bazează pe interdisciplinaritate sau, cu alte cuvinte, pe eterogenitatea metodelor și direcțiilor care au fost încorporate în diferitele sale linii de gândire: de la psihanaliza lui Lacan la configurația dialogică – sau polifonică – a lui Bakhtin, fără a uita cadrul integrator al acestor perspective pe care deconstrucția l-a făcut posibil [71] ".

Două orientări fundamentale trebuie remarcate, conform propunerii formulate de Toril Moi în lucrarea sa *„Teoria literară feministă":* pe de o parte, există critica feministă anglo-americană, pe de altă parte, curentul francez.

Prima are un caracter mai practic și activ, provenind din reînnoirea universităților americane și, într-un anumit fel, cu o viziune deja înscrisă în societatea americană; a doua, dimpotrivă, este definită de o încărcătură de idei mai teoretică și se preocupă de

[785] Vezi «Feminismul francez într-un cadru internațional», *Yale French Studies, 62* (1981), ■ 154-184.

[79i] Vezi „Formele și funcțiile unei teorii feministe. Feminismul dialogic", în *Scurtă istorie feministă a literaturii spaniole,* op. cit., pp. 27-76.

discernerea semnelor care caracterizează scrisul feminin, precum și de valorizarea mecanismelor care pot fi considerate „feminine" în procesul de scriere, întotdeauna cu scopul de a se opune viziunii masculine asupra lumii lăsate moștenire de tradiția literară.

20.4.1. Critica feministă anglo-americană

Există trei gânditori cheie care pot caracteriza acest grup, uniți de ideea de a demonta schemele rigide ale teoriei literare practicate de bărbați și, de obicei, de speculații de natură abstractă.

Annette Kolodny a inițiat această serie de anchete cu o lucrare din 1975 intitulată „Câteva note privind definirea unei «critici literare feministe»", care a apărut într-un moment în care toate aceste preocupări începeau să prindă contur, dar fără a defini încă un model care să le ofere o identificare precisă [787]. Punctul de plecare al acestei investigații este de a descoperi ce distinge literatura scrisă de femei de cea produsă de bărbați, nu pentru a ridica dezbateri despre educația sexelor sau puterea pe care un gen o poate exercita asupra altuia, ci pentru a articula o serie de caracteristici care ne permit să vorbim despre un proces literar specific feminin . Acest lucru poate fi constatat doar dacă se stabilesc cadre comparative care să permită confruntarea modelelor de gândire, a atitudinilor generale față de lume și chiar a liniilor de dezvoltare stilistică ce caracterizează acest mod de scriere care poate fi numit feminin [788]; acest ultim aspect este cel mai - interesant al acestei metode de lucru, deoarece presupune o construcție prealabilă.

418 a unei baze de date și a fenomenelor legate de diversele tratamente pe care le primește forma în texte pentru a localiza acele trăsături care pot fi considerate comune [789].

După cum am menționat deja, Elaine Showalter este una dintre figurile de frunte ale acestor studii în Statele Unite; Două dintre lucrările sale timpurii au stabilit premisele esențiale ale acestei linii de cercetare: „Către o poetică feministă" din 1979 (vezi nr. 790) și „Critică feministă a sălbăticiei" din 1981 [790]; reamintim că prima este cea dedicată femeii ca cititoare, în timp ce a doua se deschide către figura lui Fernet ca scriitoare,

---

[787] În **Critical Inquiry**, 2:1 (1975), 75-92; Reed, în Cheryl L. BROWN și Karen OLSON, ed., *Critică feministă: Eseu despre teorie, poezie și proză,* Metuchen: Scare Crow Press, 1978, pp. 37-58.

[788] Vezi „Îndreptând obiectivul asupra «Captivității lui Panter»: un exercițiu feminist în practică" „critică", în *Investigație critică,* 8:2 (1981), 329-345.

[789] T. Moi rezumă: „Kolodny recunoaște că politica feministă este baza „Critică feministă; prin urmare, oricât de mult discutăm ce constituie o teorie și o politică feministă adecvate, această dezbatere are loc totuși într-un cadru politic, la fel ca dezbaterile care au loc în cadrul marxismului contemporan. Fără un câmp politic comun, pur și simplu nu poate exista o *critică feministă recognoscibilă* ", *Teoria literară feministă* , op. cit., p. 84.

[790] În *Cercetare critică,* 8:i (1981), 179-205.

punând bazele „ginocriticii" deja examinate. Scopul principal al acestei linii de lucru constă în acordarea operelor create de femei a unei categorii specifice, a unei identități distincte, diferențiindu-le de cele articulate de bărbați. Prin urmare, critica feministă trebuie să depună un efort special pentru a se distanța de orice perspectivă de gen: acestea nu vorbesc despre sau pentru bărbați, ci despre modelele feminine care stau la baza textelor create special de femei. Aceasta este orientarea pe care critica feministă o datorează deconstrucției [791]: textul este eliminat ca sferă referențială, ceea ce este important de luat în considerare gradul de „experiență" pe care îl reflectă această lucrare; Fețele masculine , autorizate de istoria inventată de bărbați, trebuie demontate, pentru a căuta o nouă viziune antropologică, psihologică și socială care să ne permită să definim valorile autentic feminine ale unei culturi care nu este trecutul , ci cea a prezentului pe care aceste atitudini critice contribuie la construirea lui [792].

Myra Jehlen este preocupată de ceea ce ea numește „lecturi apreciative și politice", o noțiune definită în lucrarea sa din 1981, „Arhimede și paradoxul criticii feministe" [793], în care denunță munca criticilor feministe care se concentrează doar asupra femeilor, atunci când acestea, oricât de radicale ar fi pozițiile pe care le adoptă, sunt obligate să coexiste cu bărbații; în acest fel, punctul de vedere al masculinității nu poate fi ignorat pentru a înțelege dimensiunea reală și adevărată a culturii feminine; aceasta nu înseamnă că trebuie acceptată concepția patriarhală, este suficient să o recunoști pentru a o respinge; dar există un univers conceptual care apare din acea totalitate formată de bărbați și femei; această viziune s-ar schimba pur și simplu dacă punctul de sprijin - prin urmare, referința la teoria lui Arhimede - ar fi mutat și, în consecință, feminismul ar fi mutat pe teritoriul bărbaților, pentru a-i forța să accepte presupunerile care ar schimba drastic producția culturală; Nu are sens, susține ea, ca feminismul să vorbească doar despre femei pentru femei, deoarece transformarea socială pe care o susține nu ar fi niciodată realizată [794].

Deci , ceea ce Chris WEEDON semnalase : „Deconstrucția presupune că textualitatea poate conține opoziții binare ierarhice, de exemplu, cultură/natură și femeie . Procesul de deconstrucție demască aceste opoziții, arătând cum își atinge discursul efectele", în *Encyclopedia of Contemporary Literature Theory. Approaches, Scholars, Terms,* ob. cit., p. 42.

792 Însă T. Moi subliniază pe bună dreptate: „Limitele acestui model de **entitate feministă** devin evidente dacă îl confruntăm cu opera unei femei CARE refuză să îndeplinească așteptările umaniste ale unei expresii autentice, realiste a experienței «umane»", op. cit., p. 88.

793 A apărut în *Semne,* 6:4 (1981), 575-601.

794 Din nou, T. Moi, a cărui analiză este impecabilă: „În loc să ridice lumea, „Jehlen vrea să aducă feminismul pe „teritoriul bărbaților", dar exact acolo a fost feminismul dintotdeauna, indiferent dacă s-a concentrat sau nu asupra femeilor. Dacă nu există un loc necontaminat de sexism de unde noi, femeile, să putem vorbi, atunci nu

NOȚIUNE 20.4.2. Critica feministă franceză

S-a observat deja că filosofia și sociologia de după cel de-al Doilea Război Mondial au început să contureze trăsăturile esențiale ale ceea ce a fost numit feminism marxist, care poate fi urmărit până la **Al doilea sex* de Simone de Beauvoir* , în speranța ei că socialismul va pune capăt dominației seculare a femeilor, reduse la simple obiecte ale bărbaților, ca și cum acestea ar reprezenta alteritatea lor, o dimensiune a ființei la care conștiința masculină nu era dispusă să renunțe. Majoritatea argumentelor lui Beauvoir, consolidate în filosofia existențialistă a

420

Ideile lui Sartre au fost acceptate de mișcările ulterioare care au abordat aceste probleme, recunoscând totodată dimensiunea răscumpărătoare acordată socialismului ca mișcare politică.

Transformările sociale care au avut loc după Mai 1968 le-au oferit intelectualilor posibilitatea de a schimba lumea sau, cel puțin, de a propune modele alternative de coexistență; în cadrul acestor poziții au apărut primele grupuri de luptă în principal feministe, distanțându-se de pozițiile gânditorilor care , oricât de stângiste ar fi fost, continuau să trateze femeile dintr -o poziție superioară . Mai presus de toate, a apărut urgența construirii unei dimensiuni politice și psihanalitice specific feminine , abatându-se astfel de cadrele americane care respinseseră influența lui Freud în articularea acestui proces. Dincolo [de] diversele colective generate [de] această mișcare , este deosebit de interesant să atragem atenția asupra editorialului *des femmes,* axat pe publicarea de cărți care [constituiau] o platformă pur feministă .

După ce am analizat deja demersul lui Hélène Cixous de a defini un model de *écriture féminine* (vezi § 20.3.3), este necesar acum să examinăm liniile principale ale gândirii lui Luce Irigaray, articulate într-o teză de doctorat intitulată *„Speculum de l'autre femme”* [6] -, în care aceasta și-a propus să demonteze discursul filosofic pe care se bazează puterea masculină; ea a aplicat, în acest scop, noțiuni de psiholingvistică și psihanaliză , deși susținerea acestei lucrări i - a adus excluderea din școala lacaniană de la Vincennes [807] .

Rezumat Elissa GEUAND: „Criticele feministe din anii 1960 și 1970 au elucidat în continuare diferența sexuală ca piatra de temelie a opresiunii materiale și a represiunii intelectuale a femeilor. În cele din urmă, opera lui Freud de la începutul secolului al XX-lea în [teoria] psihanalitică a oferit câteva formulări cheie pentru gândirea feministă ulterioară: că psihicul este un domeniu ireductibil „alt”

avem nevoie cu adevărat de un punct de sprijin: pur și simplu nu există unde să mergem”, *op. cit.,* p. 91.

care funcționează conform propriei logici; că inconștientul există în relație cu și explică funcționarea conștientului; și că diferența sexuală este atât iremediabilă, cât și constitutivă a dezvoltării psihologice și sociale", în *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms,* ob. cit., p. 46.

805 T. Mol valorizează acest demers: „Mai târziu, când dezvoltarea politică a feminismului atinsese un stadiu superior, acest grup, care între timp fondase editura *des femmes,* și-a schimbat numele în «politique et psvchanalise», inversând astfel ordinea priorităților politicii și psihanalizei și scăpând definitiv de capitalele ierarhice", *Feminist Literary Theory,* p. 105.

' " Publicat la Paris, Minuit, 1974, cu traducere: *Speculum. Espéculo la otra mujer,* Madrid: Saltés, 197^.

807 T. Moi, *op. cit.,* p. 136.

Fundamentele acestui studiu nu puteau fi mai radicale: părintele psihologiei, Sigmund Freud, s-a lăsat ghidat și chiar autorizat de un comportament evident misogin atunci când aborda orice problemă centrată pe femei. Scopul este de a articula o altă rețea de perspective, astfel încât aceste observații să poată fi îndreptate către probleme precum diferența sexuală sau însăși definiția feminității. Pornind de la această bază, se întreprinde o călătorie retrospectivă prin marii gânditori ai filosofiei occidentale, de la Hegel la Platon [795]. Intenția este de a construi imaginea unui „speculum", instrumentul ginecologic folosit pentru a examina vaginul unei femei, un fel de oglindă concavă care reflectă tot ceea ce nu este vizibil, ceea ce Irigaray numește secretele peșterii - de unde și aluzia la alegoria peșterii a lui Platon - dezvăluite pentru că bărbații folosesc un instrument masculin pentru a penetra, explora și domina corpul unei femei. Ea va acționa în sens invers: va introduce analiza gândirii sale în fortărețele acestei masculinități filosofice pentru a-i dezvălui imposturile și „speculațiile" de dominație concepute de acestea [796]. Poate că exaltarea misticismului de către Irigaray, apelând la imaginea miroir *ardent* – „oglinda arzătoare" – folosită de mulți mistici pentru a încerca să transmită experiențele sau revelațiile suferite, ar trebui încadrată în această poziție; în această analogie, femeia poate accepta dominația bărbatului și o poate transforma într-o sursă de plăcere; se pare, astfel, că o posibilitate de a rupe logica patriarhală constă în imitarea discursului bărbatului, asumându-i valorile și contracarându- [le] .

În cele din urmă, Julia Kristeva, din perspective structurale și semiotice , propune necesitatea construirii unui tip de lingvistică feministă, care ar analiza utilizările limbajului de către „subiecții vorbitori" pentru a verifica structurile de dominație – sau structurile ideologice –

[795] GELFAND o rezumă astfel : „Dar preocuparea centrală a lui Irigaray este construcția" „femeii" de către imaginația masculină care inspiră întreaga tradiție filosofică", în *Enciclopedia Teoriei Literare Contemporane. Abordări, Cercetători, Termeni,* ob. cit., p. 47.

[796] T. Moi: *«Speculum de l'autre femme* tiene la forma de una superficie hueco, siguien „Folosesc modelul speculum/vagin. În mijlocul lucrării, secțiunea intitulată „Speculum" este limitată de două mari secțiuni despre Freud și, respectiv, Platon; este ca și cum partea centrală a acestei secțiuni cedează printre studiile despre maeștrii gânditorilor", p. 139.

8.0 Poate, așa cum indică E. GELFAND , pentru că „adoptă o strategie deconstructivistă derridiană în textele sale, una care anulează continuu desemnările sexuale fixe și face din ambiguitate markerul reevaluării sale feministe", p. 48.

care stau la baza anumitor registre sau niveluri idiomatice; Kris Teva consideră că limbajul este un proces de semnificație foarte complex, nu o structură de idei recepționate prin tradiție și neschimbabile în semnificațiile sale; una dintre direcțiile acestui studiu neagă necesitatea analizării diferențelor în utilizarea limbajului de către bărbați și femei, așa cum propun feministele nord-americane, ci mai degrabă ar trebui acordată atenție recunoașterii strategiilor lingvistice specifice, dictate de situații concrete; nu există dimensiuni feminine sau masculine ale limbajului, când orice secvență sau construcție lingvistică poate fi perfect împărtășită de ambele sexe; o altă problemă este că textul este analizat ca întreg și transmite valori ideologice sau politice CARE REFLECTĂ ACESTE ATITUDINI SEXISTE, DAR CĂ ACESTEA NU AR TREBUI IMPUTATE LIMBAJULUI , ci celor care l-au folosit pentru ... construiește acele imagini.

Este ușor de observat că în centrul teoriei feministe franceze se află greutatea lui Freud, Lacan și, mai presus de toate, Derrida, astfel încât multe dintre aceste poziții trebuie înțelese prin conjuncția care are loc între critica psihanalitică și deconstrucție [812].

Vezi *Polylogue,* Paris: Seuil, 1977 *și Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art,* ed. de León S. ROUDIEZ, Oxford: Blackwell, 1980, pe lângă T. Moi, *op. cit.,* pp. 158-179, critic la adresa abordării lui Kristeva, deși subliniază aceste merite ale operei sale: „Aprofundarea identității subiectului, expunerea amplă a contextelor materiale și istorice ale operelor de artă pe care le studiază, au deschis noi perspective pentru cercetările feministe ulterioare. Teoria sa despre limbaj și ruptura subiectului *(.sujet en procès)* ne permite să studiem literatura, atât a autorilor masculini, cât și a celor feminine, dintr-o perspectivă antiumanistă și antiesențialistă", p. 179.

8.1 O a treia orientare feministă ar fi reprezentată de școala din Quebec, în care se împletesc trăsături ale școlilor anglo-americană și franceză, subliniind valoarea care ar trebui acordată contextului politic și social și manifestând interes pentru procesul de „l'écriture au féminin"; vezi Victoria WALKER, „Feminist critics, Quebec", în *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms,* op. cit., pp. 50-52.

21.
Teorii sistemice și istorisme de sfârșit de secol

Critica literară, uneori descrisă ca un „Turn Babel" după două decenii de supunere vicisitudinilor deconstrucției, a căutat, în ultimul deceniu al secolului al XX-lea, canale mai sigure sau noi „centre" pentru construirea de modele de abordare a fenomenului literar. Ceea ce ne interesează acum nu este atât opera în sine și procesele de creație ale acesteia, cât mai degrabă dimensiunea sa simbolică, relevată de o rețea largă de relații sistemice (de unde și teoria polisistemelor) sau istorice (din care va ieși un Nou Istoricism, deși cu rădăcini vechi). În orice caz, scopul este de a reda criticii o anumită coerență și soliditate în formulările sale, într-un proces care va implica o anumită reînnoire a disciplinei filologice.

2i.i. Teoria de polisisteme

Ca o consecință a structuralismului anilor 1970, au apărut mai multe direcții critice în

F I

Acest sfârșit de secol, toate au fost întâmpinate sub eticheta de „teorii sistemice ” , ca un posibil ecou al Semioticii culturii propuse de I. M. Lotman [8'3] ; diferite progrese metodologice coincid în formularea „sistemelor”: noțiunea de „câmp literar” a lui Pierre Bourdieu (vezi, mai jos , § 23.3.3), noțiunea de „instituție literară” a lui J. Dubois, deja analizata „teoria textului” a lui S. J. Schmidt și această specifică „teorie a polisistemelor” - concepută de israelianul Itamar Even-Zohar, ca o critică a pozițiilor extreme ale deconstrucției, în special în raport cu categoria științifică a studiilor literare [8'4] . Aceste tendințe împărtășesc convingerea că literatura este un sistem socio-cultural și un fenomen de natură comunicativă, definit în funcție de funcții care se raportează și dezvăluie factorii care constituie sistemul [8'5] . Este vorba despre descrierea și explicarea modului în care textele trăiesc în societate, în situațiile reale care le- au dat naștere [8'6] . Ceea ce interesează de studiat nu sunt atât operele majore ale unei perioade, cât circumstanțele de producție, receptare și distribuție a acestor fenomene literare[8'7] .

Conceptul de „sistem” implică o nouă evaluare a realității numite literatură, înțeleasă ca un set de elemente interdependente , unde sensul fiecăruia este dat de relația pe care o manifestă cu celelalte . Aceasta implică faptul că textul, prin el însuși , nu...

Ver Robert DE BEAUGRANDE, „Spre studiul empiric al literaturii”, *Poetics.* 18 (1989), 7-27, care ar trebui încadrată în „ Fundamentele metateoretice ale științei empirice a literaturii” formulate de F. CHICO RICO, în *Studii lingvistice ,* 4 (1987), p. 45-61.

8.1 Montserrat IGLESIAS SANTOS OFERĂ o imagine de ansamblu cuprinzătoare asupra acestei tendințe . în „Sistemul literar: Teoria empirică și teoria polisistemului”, în *Advances in Literary Theory (Reception Aesthetics, Pragmatics, Empirical Theory and Polysystem Theory) ,* op. cit., pp. 309–356, plus ed. sa din Polysystem *Theory ,* Madrid: Arco/Libros, 1999; se adaugă Milan V. DIMIC, „Teoria polisistemului ”, în *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms,* op. cit., pp. 151–155.

8l5 José LAMBERT, „Un model descriptiv pentru studiul literaturii. Literatura ca polisistem”, *Contextos,* 5:9 (198-), 47-67.

8.6 O analiză a acestor referințe în Dirk DE GELSI. «Noțiunea de «sistem»: importanța sa teoretică și implicațiile sale metodologice pentru o teorie funcționalistă a traducerii », în IL KITTEK, ed., *Geschichte, System. Literary Translation / Histories, Systems. Literary Translations,* Berlin: Erich Schmidt, 1992, PP- 32-45-

8 Helmut HAUPTMEIER, „Paradigmă pierdută - paradigmă recâștigată: persistența concepțiilor hermeneutice în studiul empirizat al literaturii”, *Poetics,* 10 (1981), 561-582.

8.8 Ce ne-ar permite să vorbim, așa cum A PROPUS Claus-Michael Ort, despre o „Istorie Literară Empirică?”, *Poetică,* 18 (1989), 73-84.

Este purtător de un sens care poate fi izolat din seria de factori care îi permit să existe ca realitate textuală.[797] [798] [799]Abordările analitice dezvoltate de sociologiile literare au contribuit eficient la înțelegerea literaturii ca activitate esențială în cadrul sistemului care construiește identitatea unei societăți date; aceasta înseamnă că, de una singură, nu ar putea fi niciodată studiată, întrucât i-ar lipsi seria de aspecte care i-au permis să se dezvolte. [82 °] Din acest motiv, Schmidt a vorbit despre o Știință globală a Culturii, în timp ce Even-Zohar preferă Știința Comunicării pentru a sublinia această structură de componente, din a căror conexiune se naște literatura.

Este adevărat că limitele acestei investigații sunt determinate de obligația de a utiliza o viziune interdisciplinară pentru a calibra acele multiple referințe încrucișate care ajung să construiască textul; de unde și necesitatea înființării unui grup de cercetare amplu, precum cel pe care Even-Zohar l-a format la Universitatea din Tel Aviv sub numele de *Culture Research Group* [8m].

Interesul acestei teorii este notabil în domeniile în care coexistă sisteme lingvistice și literare diferite, deoarece permite o descriere rapidă a interferențelor care pot apărea între limbi , literaturi și culturi (gândiți-vă la cazul Belgiei sau la stratificarea lingvistică — „normalizată" sau nu — a Spaniei).

21.1.1. „Funcționalism dinamic"

Trebuie subliniat faptul că Even-Zohar însuși se consideră legat de formalismul rus, prin acea linie de continuitate reprezentată de structuralismul praghez [800].

[797] Claudio GUILLÉN, *Literatura ca sistem: Eseuri spre teoria istoriei literare,* Princeton: Princeton University Press, 1971.

[798] În stilul lui Friederike MEYER, „Istoria literară și istoria Mentei „lități", *Poetică,* 18 (1989), 85-92.

[799] Cu rezultate deja consolidate în Itamar EVEN-ZOHAR, *Polysystem Studies,* volumul monografie a revistei *Poetics Today,* 11:1 (1990).

[800] Vezi, în acest sens, lucrarea sa de pionierat «La relazione tra sistema primo e sistema „secundar în cadrul polisistemului literar", în *Strumenti Critici,* 26 (1975), 71-79. Referindu-se la teoria canonului, această afiliere a fost subliniată de JM [către] POZUELO YVANCOS, în *Teoria canonului și a literaturii spaniole,* Madrid: Cátedra, 2000, p. 86.

Coincidența dintre aceste abordări metodologice se bazează pe respingerea concepțiilor esențialiste ale fenomenului literar: savantul care investighează „literatura" va trebui mai întâi să-și formeze niște norme sau legi pe care să le folosească în studiul său, negândindu-le ca adevăruri universale, ci ca ipoteze temporare, susceptibile de a fi modificate în virtutea datelor obținute.

Aceasta explică angajamentul grupului de a ghida cercetarea dintr-o perspectivă care o distanțează definitiv de domeniul scriitorilor, dar și de cel al criticilor literari. În acest fel, se urmărește găsirea unui echilibru delicat între verificarea practică și abstractizarea ideilor pentru a continua avansarea cursului cercetării. Perspectiva polisistemică, bazată pe aceste precauții, își propune să studieze fiecare fenomen literar în cadrul cadrelor culturale specifice care l-au favorizat și care, prin urmare, îl pot explica [801].

Aici trebuie să se situeze noțiunea lui Even-Zohar de „funcționalism dinamic", pe care o salvează din gândirea formalistă, ca o sinteză a contribuțiilor lui Eichenbaum, Tynyanov și Șklovski. Literatura, la fel ca limba, este definită prin funcția pe care o îndeplinește într-o rețea de relații care dezvăluie legătura sa cu „sistemele" generale de gândire pe care le inspiră și le luminează în același timp . [802]În acest sens, este destrămată viziunea statică cu care structuraliștii francezi înțelegeau literatura și gramaticile textualității cu care o explicau.

„Funcționalismul dinamic" concepe structura sistemului ca un model eterogen, alcătuit din opțiuni diverse, a căror simultaneitate trebuie să explice diferitele fire care construiesc urzeala interioară a textului.

■^MMS.21.1.2. Polisistemul

Salvând, așadar, concepte din structuralismul praghez și, mai precis, unele dintre formulările semiotice ale lui Mukarovsky, Even- Zohar articulează noțiunea de „polisistem" pentru a explica „funcționarea" fenomenului literar.

Conform cercetătorului israelian, un „polisistem" este un sistem de sisteme care se împletesc pentru a forma o rețea, un întreg structurat care asigură, prin dezvăluirea sa, independența elementelor sale constitutive . Cu alte cuvinte, implică reprezentarea unei

[801] D'HULSLT, *L'Évolution de la poésie,* poate servi drept exemplu. *en Franța, iy8o-i8yo: Introduction à une analyse des interférences systémiques,* Leu ven: Leuven University Press, 1987.

[802] Se poate vorbi, așa cum FACE ANTHONY PYM, despre «Noțiunile de «rețea» și de „«regim» în relațiile literare internaționale", în *Internaționalitate literară ,* Actes Noiesis II, 1988, pp. 5-17.

„structuri deschise", plurală și multiplă datorită relațiilor pe care le cultivă; pe scurt, proiectează dimensiunea diacronică asupra domeniului sincronic pentru a reflecta conflictul care apare adesea între diferitele componente ale unui polisistem.

În acest scop, Even-Zohar proiectează un strat central și unul periferic, pe care le numește, în consecință, „centru" și „periferie"; întrucât se pot intersecta rețele de relații foarte diferite, se poate întâmpla să existe mai mult de un centru, deși, dacă acest lucru s-ar întâmpla, unul dintre ele ar deveni întotdeauna dominant asupra celuilalt sau celorlalte.

Fenomenele literare se deplasează de la centru la periferie și invers, o situație care permite elementului periferic să fie canonizat sau oficializat printr-o serie de norme acceptate. Dacă se întâmplă invers, înseamnă că centrele oficiale renunță la aceste „fenomene" (sau „texte", așa cum este înțeles termenul mai comun), care nu sunt considerate legitime, într-o mișcare de „transfer". Even-Zohar a îndemnat la studierea acestui transfer pentru a explica motivele și rațiunile din spatele acestor schimbări.

21.1.3. Canonizarea textuală

Istoria literară a luat în considerare doar partea omogenă a sistemului, cea care a dobândit stabilitate deoarece a fost acceptată de acea rețea multifațetată de relații semnificative; prin urmare, se poate vorbi despre o literatură canonizată, față de care nu s-a formulat nicio obiecție, odată ce a fost acceptată de acele criterii sistemice care au fixat-o într-un mod indestructibil, fără ca tendința metodologică interesată de ea să conteze [803].

[803] Ver Rakefet SHEFFY, „Conceptul de canonicitate în teoria polisistemului", *Poetics Today,* 11:3 (1990), 511-522.

Astfel, multe fenomene (care ar fi putut chiar juca un rol în formarea acestei literaturi „oficiale") sunt ignorate de evaluarea critică: literatura pentru copii, literatura populară, traducerile de texte (ceva atât de important pentru Evul Mediu) sau chiar derivațiile oralității care apar continuu; niciunul dintre aceste cazuri nu atinge statutul necesar pentru a fi „centrat", fiind, dimpotrivă, retrogradat continuu la periferie, în mare parte datorită presiunii pe care literatura creativă canonizată o poate exercita asupra anumitor uzuri și valori. Este important de subliniat că această validare, dobândită de formele literare, nu corespunde neapărat unor categorii ale textelor în sine, ci mai degrabă unor factori externi care acționează ca niște criterii impuse într-un mod incontestabil.

Deoarece, așa cum se va vedea în § 23.3.1, conceptul de literatură canonizată avertizează asupra valorii normative pe care aceste texte o vor dobândi și care va configura un spectru de condiții care limitează alte utilizări literare.826 Această linie de cercetare trebuie să încerce să înțeleagă modul în care literatura funcționează în cadrul societății și nu să insiste asupra afirmării existenței unor modele literare (acele texte canonizate) în lumina [cărora] trebuie explicat tot restul. Sfera perspectivelor ar fi astfel foarte restrânsă, deoarece ar exclude orice referire la productivitatea literară a unor grupuri care sunt retrogradate la „periferia" sistemului și care pot, totuși, să descopere chei ale funcționării acelei rețele de relații în care se află datorită naturii non-canonice și, prin urmare, mai libere a dezvoltării lor. Să luăm în considerare, de exemplu, celebrarea festivalurilor și manifestările folclorice ale Epocii de Aur: în ele se află multe dintre ideile care pot face inteligibile producțiile canonice în stilul lui Don *Quijote* sau ale unui întreg gen, cum ar fi comedia națională; Același lucru se întâmplă și cu așa-numita literatură a emblemelor, capabilă să construiască valori subtile asupra rețelei de simboluri pe care, mai târziu , o vor dezvolta poezia sau proza narativă de natură filosofică (un *Criticón)* .

În acest fel, teoria polisistemului avertizează împotriva acceptării normelor estetice (dar întotdeauna ideologice) de către cercurile dominante care le maschează puterea sau le susțin influența în acea practică literară specifică din care vor folosi și din care vor încerca să extragă influența.

Hugo VERDAASDONK și Kees VAN REES au vorbit despre „Marginile înguste ale inovației în cercetarea literară" în acest fel, *Poetics,* 21 (1992), 141-152.

cea mai mare potrivire posibilă [804]. Acest set de reguli, care la un moment dat atinge o

[804] Însuși I. EVEN-ZOHAR subliniază acest lucru: „Prin urmare, «a deține o literatură» este

valoare stabilă, se numește „repertoriu” și acționează ca un filtru pentru a regla crearea și recepția acestor texte.

O metodă de cercetare bună trebuie, așadar, să facă distincția între nivelul textului și cel al repertoriului (din care acesta provine). Multe texte nu servesc altui scop decât să afirme validitatea setului de norme care le-au constituit [805]. Pentru a contura un model de analiză, Even-Zohar distinge între două tipuri de canonicitate: 1) canonicitatea „statică”, referindu-se la nivelul textelor și dezvăluită atunci când acestea pătrund într-un centru particular care le catapultează spre acea evaluare semnificativă a importanței lor sistemice, ca și cum ar conține cheile gândirii vremii respective care le-a distins față de alte producții; 2) canonicitatea „dinamică”, manifestată în valoarea modelelor care devin principii pentru geneza altor texte (în primul rând, genuri literare).

H21.L4. Elementele al polisistemului literar

Rețeaua de relații care alcătuiește un polisistem coordonează o serie de elemente, care indică funcția pragmatică pe care orice literatură trebuie să o demonstreze întotdeauna [806]. Pentru că aici ar trebui să includem, cu unele nuanțe, un nou model de creație (sau mai degrabă, de producție) care ar pune accentul pe activitățile reglementate de aceste relații.

echivalent cu «a deține bogății potrivite pentru un conducător puternic». Este o componentă importantă a ceea ce am numit « *indispensabilia* puterii». Vorbind într-un sens semio-cultural, «a fi» o persoană diferențiată *-în- cultură, la orice nivel, implică întotdeauna deținerea și utilizarea propriului repertoriu de bunuri și proceduri* ”, în „The Function of Literature in the Creation of the Nations of Europe”, în *Advances in Literary Theory,* op. cit., pp. 357-377, p. 362.

N. GROI.BEN vs. M. SCHRI.II.R, „Prima poteză a Convenției de Polivalență: O analiză sistematică a dezvoltării cercetării dintr-o perspectivă istorică ”, *Poetics.* 21 (1992). 5-32.

S!Q Ideas que se perfilaron en Itamar EVEN-ZOHAR, *Papers in Historical Poetics.* Tel Aviv, Institutul Porter, 197S.

sistemic [8 ' 0.] Este evident că paradigma binecunoscută a comunicării (§ II. 4.2) este înlocuită de includerea unor noi perspective, extrem de sugestive în aprecierea fenomenului literar; și aceasta cu condiția să nu existe o preferință pentru unii factori față de alții, deoarece în această concepție circulară a polisistemelor, toate depind unele de altele în aceeași măsură, așa cum se poate observa în următoarea schemă a comunicării literare care face trimitere, prin logică pură, la cea a lui R. Jakobson (vezi p. 211):

INSTITUȚIE (context)
REPERTORIU (cod)
PRODUCĂTOR (emițător) ----- (destinatar) CONSUMATOR
(„scriitor") („cititor")
PIAȚĂ (contact/canal)
PRODUS (mesaj)

Even-Zohar recomandă utilizarea termenului „producător" pentru emițător, pentru a sublinia natura socio-culturală a literaturii , care capătă sens doar atunci când este obiectivată și distribuită ca marfă. Opus emițătorului se află „consumatorul", un termen logic în această concepție sistemică ce urmărește să lărgească sfera de aplicare dincolo de simpla lectură ce limitează în prezent fenomenul receptării, care a fost istoric mult mai amplu, având în vedere pluralitatea canalelor orale utilizate în acest scop. Mai mult, o comunitate literară poate „consuma" indirect literatura, fie prin intermediul mass-media, fie prin intermediul unor orientări ideologice construite pe baza acestor modele canonizate.

În loc de mesaj, este potrivit să vorbim despre „produs", insistând că, în virtutea acestui proiect semiotic, cea mai importantă „producție" a literaturii corespunde modelelor de realitate care au fost construite și făcute posibile prin aceste texte, pentru a deveni scheme ideologice prin care se fixează și se realizează imagini specifice ce guvernează gândirea socială.

Termenul „canal" este înlocuit cu „piață", un concept care cuprinde toate aspectele implicate în vânzarea și cumpărarea acestor produse literare și care

[830] Vezi Steven TÖTÖSY, „Abordări sistemice ale literaturii. O introducere cu bibliografii selectate", *Canadian Review of Comparative Literature,* martie- iunie 1992, 21-93.

Pot acționa decisiv asupra lor. Alături de această noțiune, se remarcă conceptul de „instituție", alcătuit din elementele care explică funcționarea literaturii ca activitate socio-culturală, supusă tensiunilor care o guvernează și o controlează (critici, editori, întruniri literare, cafenele sau academii, dacă ne gândim la secolul al XVI-lea sau la curțile din Evul Mediu).

În final, în loc de cod, se propune termenul de „repertoriu", adică ansamblul de reguli și materiale care intervine în crearea și receptarea unui anumit produs, adică seria de factori care permite ca o operă să fie „centrată" sau acceptată, sau respinsă și plasată la „periferie" pentru că nu se încadrează în setul general de valori canonice.

21.1.5. Istoria literaturii

Una dintre cele mai importante contribuții ale teoriei polisistemelor se referă la nevoia urgentă de a rescrie istoria literară, în special versiunea mai mult sau mai puțin „oficială", care a putut aprecia doar produse care aderă la principii emanate din „centre". În acest scop, este necesar să se determine, dintr-o perspectivă diacronică, relațiile stabilite între polisisteme, pentru a reflecta dinamismul cu care literatura funcționează în cadrul culturii și societății.

Componentele acestei evaluări ar fi noțiunea de interferență (când un sistem sursă poate deveni furnizor de împrumuturi către un alt sistem receptor), evaluarea produselor traduse (evidențierea rolului esențial de modelare a literaturilor și culturilor [807]), importul de idei prin intermediul acestor transmiteri de activități, texte și repertorii care au loc în schimbul de surse și opere traduse, precum și capacitatea de a construi cadre diferite pentru a insera literatura în setul de activități artistice sau legate de semne care, în orice moment, o înconjoară (acum, de exemplu, poate fi vorba de cinematografie, așa cum în secolul al XIX-lea era presa, sau în secolul al XVIII-lea zelul enciclopedic).

---

traducerii a beneficiat în mod special de aceste modele de analiză: vezi M. GALLEGO ROCA, «La Teoría de los Polisistemas y los estudios sobre traducción», *Sendebar,* 2 (1991), 63-70, Theo HERMANS, ed., *The Manipulation of Literature. Essays in Translation Studies,* Londra: Croom Helm, 1985, și IL KITTEL v AP FRANK, *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations,* Berlin: E. Schmidt, 1991.

Pe scurt, trebuie considerat că schimbările pe care fenomenul literaturii în sine le traversează recomandă articularea unui model atât de plural precum acesta al polisistemelor pentru a înțelege multe dintre procesele implicate în actul creației literare.

21.2. Noul istoricism

Punctul de plecare al acestei tendințe poate fi urmărit până la numărul special din 1982 al *revistei Genre,* editat de Stephen Greenblatt și dedicat literaturii renascentiste engleze. Firul comun a fost situarea acestor texte timpurii în spectrul mai larg al discursurilor și practicilor culturale ale acestei perioade [808], pentru a respinge două noțiuni despre această producție literară: 1) că textele erau autonome în raport cu acest cadru de producție și 2) că reflectau gândirea unei clase literare. Spre deosebire de aceste perspective, Greenblatt a subliniat necesitatea stabilirii unui Nou Istoricism bazat pe faptul că societățile elisabetane și iacobine constituiau medii contradictorii în care diverse referințe culturale se împleteau cu codurile lor respective. Din acest motiv, autorii care au trăit în această atmosferă socială au internalizat acest flux haotic de idei și l-au reflectat în producția lor textuală. Orice perspectivă critică asupra acestei perioade trebuie, prin urmare, să includă rețeaua de instituții, practici și credințe care au format cultura din care astfel de texte au apărut ulterior [809].

[808] După cum afirmă el însuși în „Introducere la «Formele puterii și „Puterea formelor în Renaștere", în *Genre,* 15 (1982), 143-167.

[809] Aceasta este o metodologie care are deja contribuții solide; pentru a alfabetic: JD Cox, «New Historicism», în C. WALKOUT și L. RYKEN, eds., *Contemporary literary theory: a Christian appraisal,* Grand Rapids: Eeerdmans, 1991, pp. 252-270; S. DURING, «New Historicism», *Text and Performance Quarterly,* it (1991), 171-189; J. HART, «New Historicism: Taking History into Account», în *Ariel,* 22 (1991), 93-107; M. LEVINSON, «The New Historicism: Back to the Future», în *Rethinking historicism: critical readings in Romantic history,* Oxford: Blackwell, 1989, pp. 18-63; Antonio PENEDO și Gonzalo PONTÓN , eds., *Nuevo Historicismo,* Madrid: Arco/Books, 1998; K. RYAN, ed., *Noul istoricism și materialismul cultural: o carte de lectură,* Londra: Arnold, 1994; B. THOMAS, *Noul istoricism și alte subiecte demodate,* Princeton: Princeton University Press, 1991; H. Aram VEESER, ed., *Noul istoricism,* New York-Londra: Rouletdge, 1989; María José VEGA, „Poetica culturală sau *noul istoricism",* în *Anuarul de studii filologice,* 16 (1993), 431-440.

* * s 21.2.1. Stephen Greenblatt

Opera lui Greenblatt trebuie înțeleasă și în contextul mai larg al dezbaterilor din cadrul criticii americane privind valoarea istorică a textului și funcția socială pe care o îndeplinește; pornind de la Berkeley, acest critic a reușit să restabilească literaturii dimensiunea textuală pierdută după câteva decenii de dominație a analizelor „anistoriciste", impulsionate de „Noua Critică" și de derivațiile poststructuralismului.

Propunerea lui Greenblatt, sau termenul fericit pe care l-a inventat, s-a răspândit rapid, iar Noul Istoricism s-a impus ca doctrină, necesitând rigoarea metodologică pe care Greenblatt a încercat să o schițeze într-un eseu din 1987 intitulat „ *Către o poetică a culturii"*. Ideea centrală a lucrării se referea la faptul că modul în care arta și societatea se interrelaționează nu putea fi explicat teoretic, de unde și eșecul abordărilor marxiste și poststructuraliste (în special în ceea ce privește natura contradictorie a esteticii capitaliste). Din acest motiv, Greenblatt a afirmat că, în concepția sa, Noul Istoricism nu poate fi „o altă" teorie; el preferă să-l abordeze ca un mecanism al practicilor de lectură menite să explice de ce textele reprezintă modele de comportament social și transmit coduri dominante în cadrul cadrelor culturale în care sunt înscrise. Aceste idei erau deja prezente în introducerea sa la *Automodelarea Renașterii,* unde vorbea despre necesitatea de a reconstrui identitatea culturală din care provin textele [analizabile834] ; De aici, importanța acordării atenției unor instituții precum biserica, instanța, familia, administrația coloniilor sau a stabilirii unor puncte de referință incontestabile ale autorității, precum Dumnezeu sau Biblia; criticul trebuie să investigheze „marginile" textului, să acorde atenție proceselor — nu strict literare — care alcătuiesc țesătura culturală; din această intersecție de valori ale codurilor ideologice apar „ficțiuni colective" instigate de comunități pentru a-și regla conduita și a da sens lumii în care trăiesc .

Principiile acestei dezvoltări se găsesc la P. PARKER și David QUINT, eds., *Teorie literară/Texte renascentiste,* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986.

[834] Chicago: Editura Universității din Chicago, 1980.

[835] Acest lucru este afirmat în *Negocierile shakespeariane: Circulația energiei sociale în Renaștere*
Sance England, Berkeley: Univ, of California Press, 1988.

Acceptând validitatea acestei abordări, criticul trebuie să realizeze că aceste puteri nu se mulțumesc să-și vadă gândirea reflectată în anumite opere, ci mai degrabă să creeze modele de conduită negativă care servesc drept exemple pentru

a marca ideile care trebuie respinse (ceva ce demonstrează concentrându-se pe scrierile ulterioare ale lui Thomas More, Edmund Spenser sau Thomas Wyatt). Greenblatt consideră că întregul corp al producției literare a unei perioade poate fi studiat în funcție de rețeaua de instituții sociale, politice și culturale dominante la acea vreme (observând, de exemplu, utilizarea politică care s-a făcut a cuvântului tipărit pentru a controla și ghida gândirea) [816].

21.2.2. Louis A. Montrose

Discipolii și colegii lui Greenblatt au acceptat sugestiile sale, astfel încât Noul Istoricism a fost articulat ca o serie de întrebări și probleme, abandonând pretenția de a formula o paradigmă pentru interpretarea operelor literare. Poziția europeană, însă, este diferită, întrucât metodologiile critice dezvoltate în acest domeniu cultural nu au pierdut niciodată din vedere dimensiunea istorică a textualității. O altă problemă este valoarea acordată istoriei textelor și literaturii în sine, înțeleasă ca sistem. Acesta este cazul lucrării savantului britanic Louis A. Montrose, care începe cu lucrarea sa din 1986, „Studii literare renascentiste și subiectul istoriei", unde insistă asupra necesității regândirii relațiilor dintre texte și sistemul cultural în care sunt articulate ; pentru a realiza acest lucru, este necesar ca... Criticii resping concepția formalistă a literaturii ca o ordine estetică autonomă care transcende nevoile și interesele, ca și cum ar exista o ideologie stabilă și coerentă din care autorii își trag hrana și, prin urmare,

[8,f] Vezi, în acest sens, lucrarea sa „Psihanaliza și cultura renascentistă", *Literay Theory Renaissance Texts,* ed. cit., pp. 21-24.

[837] Apărând *în English Literary Renaissance,* 16 (1986), 5-12; metodologia acestor studii este sintetizată în analiza sa „The New Historicisms" [1992], în *New Historicism,* op. cit., pp. 151-191, notând: „Noua critică istoricistă (...) își poate afirma noutatea respingând distincțiile neexaminate dintre «literatură» și «istorie», dintre «text» și «context», rezistând postulării și privilegierii unui individ autonom – fie el autor sau operă – opus contextului său social sau literar", p. 161.

Acestea pot fi detașate de influența mediului în care locuiesc. Ceea ce trebuie explicat, în schimb, este modul în care textele reprezintă cultural „constructe formale" de cunoaștere și autoritate care devin, în procesul de receptare, coduri practice de comportament. Această linie de cercetare trebuie să afecteze și modul în care autorii - și alți agenți responsabili de transmiterea literară - interacționează cu sistemele sociale și lingvistice. Din acest motiv, Montrose face distincție între istoricitatea textelor și textualitatea istoriei.

Această abordare permite o mai bună înțelegere a viziunii individuale pe care acești creatori reușesc să o înscrie în operele lor, întrucât reflectă un cadru social larg, explicând astfel procesele prin care se formează modul particular de gândire al scriitorului. Pe bună dreptate, Montrose insistă să prezinte concepția sa despre operă ca fiind distinctă de determinismul social; ceea ce trebuie făcut este să încorporăm mecanismele individualității — cele care intervin în procesul creației literare — în cadrul său adecvat. Pentru a facilita înțelegerea acestui fenomen, el propune termenul de „subiectivizare", ilustrând modul în care cultura generează individualități înzestrate cu subiectivitate și capacitate de acțiune, explicând în același timp modul în care acești indivizi devin încastrați în rețele sociale și supuși unor coduri culturale care le depășesc înțelegerea și controlul.

Într-o altă ordine de idei, Montrose s-a preocupat și de modul în care textul poate critica sau afirma modele de autoritate, pentru a evalua dacă literatura constituie o rețea de idei care se poate apăra împotriva acestor presiuni sociale sau culturale:

> Se poate spune că ideologia există exemplificată doar în anumite forme și practici culturale, inclusiv cele clasificate în mod tradițional drept literatură și critică. Toate textele sunt marcate ideologic, oricât de polivalentă sau inconsistentă ar fi o astfel de înscriere („Noile istorisme", pp. 173-174).

Nu a existat un răspuns definitiv la această întrebare, întrucât în cadrul cercetărilor sale asupra Renașterii engleze există texte care par să se opună ideologiei oficiale într-un moment, iar apoi să servească aceste interese într-un mod extrem de angajat în următorul. Această situație se aplică cu ușurință literaturii baroce spaniole, la scriitori precum Quevedo sau Lope, care oferă poziții ideologice contradictorii de-a lungul operei lor.

Montrose, deși afirmă că „poetica culturală" nu constituie în sine o paradigmă sistematică, consideră că cercetarea ar trebui să faciliteze această serie de cunoștințe pentru a încuraja analize care să permită variarea pluralității perspectivelor cu care aceste coduri intervin în construcția textelor și a domeniului cultural căruia îi aparțin; dând astfel naștere acestui paradox:

> În timp ce unii înțeleg că preocuparea Noului Istoricism pentru ideologie și context social reprezintă o amenințare la adresa valorilor idealiste și umaniste tradiționale , alții, pe de altă parte, consideră „compasiunea" neoistoricistă în anecdotă, narațiune și „descriere densă" ca o manifestare a dorinței imperialiste a criticii literare de a-și însuși întreaga cultură și de a construi lumea ca un macrotext estetic ce poate fi interpretat

ingenios prin intermediul poeticii culturale formaliste (p. 180) .

Totuși, el nu crede că Noul Istoricism poate oferi răspunsuri la diversele probleme ridicate nu atât de creația literară, cât de învățătura acesteia; în orice caz, cadrul acestei „poetici culturale" este din ce în ce mai necesar pentru a încerca să abordeze și să analizeze relațiile dintre practicile și instituțiile culturale și - procesele politice, sociale sau economice, sau pentru a înțelege ce mecanisme sunt implicate în constituirea și evaluarea ideologiilor.

21.2.3. Jonathan Goldberg

J. Goldberg, în lucrarea * *James I and the Politics of Literature* * (1983), pornește de la afirmația lui Greenblatt despre prezența socială a lumii în textul literar și despre modul în care aceasta este încorporată în procesul textualității. El diferă de Greenblatt prin faptul că nu se concentrează asupra tehnicilor prin care o serie de instituții domină comportamentul individual; este interesat să reflecteze asupra construcției discursurilor politice pentru a afirma autoritatea morală, așa cum se întâmplă în acest caz cu cel al lui James I; în jurul acestui monarh-

[838] Oxford: University Press, 1988. Nu uitați că Noul Istoricism, prin logică pură, se îndepărtează de orice domeniu teoretic pentru a propune modele practice de analiză.

S-a configurat o retorică a puterii care i-a justificat gândirea și a redus-o la un cod asimilabil de către supușii săi; același lucru se întâmplă cu o bună parte a literaturii peninsulare din secolul al XV-lea [839]sau cu teatrul spaniol din Epoca de Aur din secolul al XVII-lea, cu „comedia națională".

Goldberg avertizează asupra modului în care o producție literară reproduce aceste structuri regaliste ale autorității prin intermediul unor linii generale de conținut care divinizează figura regală și o întemeiază pe un fel de substanță spirituală. Este curios că această viziune îl înstrăinează în cele din urmă pe rege de supușii săi, transformându-l

[839] Este o linie de cercetare promovată de José Manuel NIETO SORIA, vezi *Originile monarhiei hispanice: propagandă și legitimare (cca. 1400-1720),* o colecție de studii coordonate de el însuși, Madrid: Dykinson, 1999; una dintre discipolele sale, Ana Isabel CARRASCO MANCHADO, s-a concentrat asupra sfârșitului domniei lui Henric al IV-lea, primilor ani ai domniei Isabelei I, vezi *Isabella I a Castiliei și umbra ilegitimității. Propagandă și reprezentare în conflictul succesoral (1474-1482),* Madrid: Silex, 2006.

într-o figură de neatins.

Cu toate acestea, Goldberg insistă asupra necesității de a lua în considerare faptul că activitatea umană este inevitabil înscrisă într-un sistem de semnificații care organizează modurile în care diferiți agenți (ai puterii) își înțeleg lumea. Prin urmare, el afirmă că literatura renascentistă engleză, din punct de vedere cultural, dobândește dimensiunile unei entități constituite din structuri de putere.

tee.- 21.2.4. Hayden White

Departe de un context istoric specific, investigația acestui cercetător , strâns legată de opera lui M. Foucault [840]și P. Ricoeur, se concentrează asupra conexiunilor ce trebuie făcute între istoriografie și teoria narativă, pe de o parte, și problema generală a reprezentării în științele umane, pe de altă parte [841].

White analizează relația dintre discursul narativ și reprezentarea istorică pe care acesta își propune să o reflecte. Orice narațiune (și un tratat istoric este una dintre ele) presupune o formă discursivă care nu poate fi

> Nu este obiectivă pur și simplu pentru că își propune să reconstruiască evenimente reale, precum și procese de dezvoltare; nu este istoria care avansează pe o cale temporală ce poate fi parcursă, întreruptă sau desfășurată după capriciul istoricului; ceea ce avansează liniar este discursul pe care acesta îl construiește cu un scop și în care, oricât de mult i-ar displăcea, implică postulate ideologice, modele politice sau paradigme culturale de orice fel. La asta se referă White atunci când susține că „forma" dată istoriei este adevăratul „conținut" al acelui proces, nu evenimentele care au fost înregistrate; discursul, întotdeauna dependent de limbaj, este în realitate însăși „materia" istoriei, nu datele sau evenimentele de care pare să fie interesată. Și nu contează dacă este vorba de analele monahale , cronicile regale, cărțile de istorie umanistă sau tratatele **enciclopedice** de natură aparent științifică; în toate aceste procese este întotdeauna posibil să găsim straturi de gândire, individuale și colective, care apar în secvențele narative cu care se

[840] PONTÓN a avertizat : „Fervoarea poststructuralistă este evidentă în „Interesul pentru comportamentul puterii și definiția subiectului. Ambele aspecte reflectă influența arheologiilor și genealogiilor lui Michel Foucault", *New Historicism,* op. cit., p. 17.

[841] Eseul cheie al acestui model este *Conținutul formei (narațiune, discurs și reprezentare istorică)* {1987}, Buenos Aires: Paidós, 1992.

articulează intriga episodică a [842]istoriei .

Munca istoricilor nu este atât de diferită pe cât s-ar putea crede de cea a unui scriitor de ficțiune; în ambele cazuri, limbajul este materialul cu care sunt construite aceste lumi ale realității și nu se disting prin faptul că una a existat cu adevărat, în timp ce cealaltă a fost inventată . De îndată ce un autor își asumă sarcina de a „povesti", el configurează o ordine narativă care urmărește să capteze atenția publicului și alocă resurse lingvistice pentru a obține acest efect [843]. Într-adevăr, este necesar să presupunem această posibilitate:

> Totuși, imaginația operează la un alt nivel al conștiinței istoricului. Ea este prezentă mai ales în efortul, specific conceptualizării moderne a sarcinii istoricului, de a pătrunde cu simpatie în mintea sau conștiința agenților umani de mult dispăruți, de a empatiza cu intențiile și motivațiile actorilor conduși de credințe și valori care pot diferi complet de cele pe care istoricul le poate onora în viața sa personală și de a înțelege, chiar și atunci când nu le poate tolera, cele mai ciudate practici sociale și culturale (p. 85).

„Subiectivitatea" limbajelor istorice trebuie să devină în cele din urmă criteriul care ne permite să acceptăm această dimensiune narativă a istoriei ca bază esențială a analizei care trebuie efectuată asupra ei [844].

21.3. „Noua filologie" și „noul meoievaism"

Discursul critic susținut de „noii istorici" este extins la perioada Evului Mediu ca o consecință a revizuirii profunde la care sunt supuse însăși fundamentele analizei filologice.

---

[842] Vezi *Metaistorie: Imaginația istorică în Europa secolului al XIX-lea,* Baltimore referitor la: Johns Hopkins University Press, 1973.

[843] Vezi *Tropicele discursului. Eseuri de critică culturală,* Baltimore: Johns Hopkii Editura Universitară, 1978.

[844] Sintetiza lui David Carr: «Opera lui White a fost influentă în studiul literar al textelor istorice, dar accentul lucrării sale nu este pus pe critică sau teoria literară. Trebuie înțeleasă în contextul dezbaterii privind statutul epistemologic al cunoașterii istorice», în *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms,* ob. cit., p. 486.

21.3.1. Cultura copiștilor și a mediilor informatice

Punctul de plecare al acestei transformări a criticii textuale este marcat de apariția cărții lui B. Cerquiglini, *Eloge de la variant: Histoire critique de la philologie* [845] Aceasta se leagă de o serie de preocupări formulate în mai multe universități americane cu privire la conținutul real care ar trebui acordat studiilor medievale: un număr special al *revistei Speculum* a apărut în 1990 pentru a colecta aceste noi linii de cercetare, pe care editorul volumului respectiv, Stephen G. Nichols, le-a numit „Noua filologie", adaptate la aceste abordări:

> Dacă filologia este atât de centrală pentru disciplina noastră, de ce ar trebui postulată o filologie «nouă», oricât de ironic? (...) Consensul pare a fi că filologia medievală a fost marginalizată de metodologiile cognitive contemporane , pe de o parte, în timp ce în cadrul disciplinei în sine, o concepție foarte limitată și până acum grosolan anacronică a acesteia rămâne mult prea...

r

> actual. Această versiune, formulată sub impulsul naționalismului politic și al pozitivismului științific în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, continuă să circumscrie «disciplina» studiilor medievale.

Împotriva acestei „marginalizări" a cărei victimă se simțea filologia medievală, au fost organizate congrese și întâlniri cu scopul de a descoperi identitatea acestor studii medievale, cum ar fi cel care a avut loc între 9 și 10 martie 1990, la Universitatea Northwestern din Chicago, care a clarificat faptul că această „nouă filologie" era fundamental așa datorită încorporării de noi tehnici de cercetare și metodologii critice într -un domeniu de studiu care ar trebui să sugereze noi perspective și evaluări, precum cele pe care Cerquiglini le stabilește atunci când fundamentează „unitatea " manuscrisului împotriva pretenției de a reconstrui versiunea originală a unei anumite lucrări. Cerquiglini însuși, într-un articol din 1990, a încercat să definească această „cultură scribală" în felul următor:

> Căci calculatorul, dialogic și bazat pe ecran, ne redă memoria prodigioasă a cititorului medieval, care definește receptarea sa estetică și stă la baza plăcerii pe care o obține de pe urma ei. Scrierea electronică, prin mobilitatea sa, reproduce opera în însăși activitatea

[s] " Paris: Seuil, 1989.

sa parafratică. Informatica a redescoperit, înainte de Modernitate, calea unei literaturi antice ale cărei urme erau șterse de tipărire: acesta este un subiect frumos de meditație .

21.3.2. „Matricea manuscrisului”

efortul lui Stephen G. Nicho de a demonstra acest lucru a fost remarcabil , munca filologului nu ar trebui să se limiteze exclusiv la editarea unui text, oricât de importantă ar fi această sarcină . Urmând linia de gândire a lui Cerquiglini, acesta propune ca studiul fiecărui text transmis prin mai multe manuscrise să fie completat de o analiză individuală a acelor manuscrise, pentru a verifica cum , în virtutea unui alt context, acea producție a fost recuperată, rescrisă și adaptată la o altă mentalitate; de aici și manipularea textului .

[846] În *Speculum,* 65:1 (1990), p. 1.
[847] Vezi „Parafraza esențială a culturii scribului”, în *Cahiers de linguistique Hispanic medieval,* 14-15 (1989-1990), 9-16, p. 16.

Exceptând „ cultura manuscrisului” pentru această nouă direcție de studii: un manuscris este un artefact medieval, un document istoric a cărui materialitate constituie ceea ce Karl David Uitti a numit un „eveniment medieval ” , întrucât apare dintr-un efort de construcție - realizat cu mai mare sau mai mică pricepere - care, fiind astfel, este și o producție de semnificații, de valori, care luminează, de exemplu, mentalitatea publicului vremii respective și care „contextualizează” o cultură materială [846]. Să luăm în considerare, mai presus de toate, faptul că un codex nu este uneori doar opera unui copist, ci că intervin un iluminator și un scriitor de capitole cu funcția de a crea o țesătură plurală, datorită dimensiunii sale textuale, dar și a dimensiunii sale semnifice și iconice: prin urmare, în această analiză, trebuie utilizate concepții lingvistice, paleografice, antropologice , istorice, artistice, sociologice, filosofice, estetice și, ca mijloc de grupare a tuturor acestora, istoria literară.

Manuscrisul în sine reproduce orizontul cunoașterii pe care creatorii acestui artefact cultural au dorit să-l pună în joc; prin urmare, este prioritar să analizăm modul în care textul se intersectează cu componentele formale și estetice care îi completează

[846] Poveste *, mit și sărbătoare în poezia narativă franceză veche,* Princeton, NJ: Editura Universității Princeton, 1973.

informațiile , un proces pe care Nichols l-a numit „matricea manuscrisului”:

> Prin matrice manuscrisă mă refer la faptul istoric că textele medievale au fost scrise într-un format manuscris care este atât multivocal, cât și deschis temporal, în sensul că este continuu re-prezentat și redefinit (...) Matricea manuscrisă indică un spațiu reprezentațional determinat istoric, diferit de oricare altul care a existat de la apariția culturii tipărite ; este un spațiu de alteritate radicală, foarte diferit de concepția de spațiu textual propusă de ediția critică [847].

Ceva care reflectă întregul proces de adnotare, rubrici, decorare sau iluminare de către copiști ; și nu doar spațiile artistice, ci, mai important, dezvoltarea unei „vieți marginale” în acele glose sau margini largi prin care au circulat diferite voințe de autor și recepție .

Posibil, aceasta este una dintre cele mai solide contribuții ale acestei „noi filologii” [850] ; este adevărat că unele dintre aceste noutăți erau deja încorporate în domeniul criticii textuale înainte de anii 190 și ar exista noțiunea de „ *collatio* externa” practicată de Germán Orduna pentru a ordona și clasifica manuscrisele cronicilor Ayala [851.] CU TOATE ACESTEA , nu s-a pus atât de mult accent pe analiza modului de producție textuală și pe modul în care aceste proceduri de „creație colectivă” implică o dezvoltare care depășește

[847] În «Filologia și nemulțumirile sale», în *Viitorul Evului Mediu (Evul Mediu) Literatură în ryyos),* ed. de William D. PADEN, Gainesville: Univ. Press of Florida, 1994, pp. 113-141, p. 119.

simpla copiere a structurii lingvistice a textului.

[8s °] Pentru această problemă, vezi panorama trasată de Joaquín RUBIO TOVAR în «I. Vechea zeiță», în *Zeița veche. De la filologie la postmodernitate,* op. cit., pp. 19-72, în special «1.10. *Noua filologie»,* pp. 66-70, unde subliniază acest paradox: «La baza gândirii noilor filologi se află ideea că vechiul pozitivism și critica textuală susținută de filologia tradițională au fost depășite de abordările noii *episteme* și că studiile literare, în special cele de literatură medievală, au devenit învechite», p. 67.

[8sl] Vezi *Incipit,* 2 (1982), 3-52 și 4 (1984), 17-34.

22.
Culturalism și orientalism

Operele literare nu sunt separate de domeniul relațiilor semnelor în care sunt înscrise și care permite rețeaua de referințe tematice și aluzii la lume care le pătrund. În cele din urmă, literatura este o consecință a unei ordini culturale în care anumite linii ideologice sunt impuse, deoarece sunt construite. Este important să distingem aceste linii pentru a lua în considerare impactul pe care îl pot avea asupra construcției sensului textual. De asemenea, este necesar să se determine dacă opera aparține unei structuri mondiale dominante - din cauza clasismului - sau uneia populare - din cauza marginalizării - și să recunoaștem tensiunile care apar între aceste două viziuni despre lume. Acestea sunt obiectivele culturalismului și, într-o oarecare măsură, ale orientalismului, deși în acest caz, accentul nu se pune atât pe analiza operei literare în sine, cât mai degrabă pe luarea în considerare a procesului de construire a unei ideologii distorsionante - și a existat literatură care a servit drept canal pentru aceasta - și pe necesitatea de a propune modalități alternative de înțelegere a identităților culturale.

22.1. Dar cultural

Dincolo de operele atribuite unui anumit canon artistic, **trebuie** să plasăm spectrul produselor considerate „populare", în măsura în care sunt legate de așa-numita cultură de masă; extinderea lor, codificarea lor , căile de influență și dezvoltare , eterogenitatea materialelor utilizate , acceptarea sau respingerea lor de către diferite grupuri sociale **au** impus construirea unui nou model de analiză, în care științele sociale și umaniste converg: acesta este obiectivul culturalismului - sau al „ studiilor culturale" - concentrându-se pe opere atât de variate precum un cântec popular , o legendă urbană, un film, un program de televiziune , o secțiune de ziar sau un festival de muzică, ca să dăm câteva exemple; în oricare dintre aceste cazuri, este vorba de a lega aceste „ produse culturale" de canalele de producție și distribuție , în principiu capitaliste, care le permit și care, prin urmare, interferează în dezvoltarea lor ; prin urmare , una dintre preocupările sale fundamentale este de a propune o „critică a economiei politice a culturii".

Fundamentele acestei abordări a studiului, care este mai degrabă filosofică și semiotică decât literară, au fost stabilite de L. Althusser, M. Foucault și J. Baudrillard. Relația primului cu Școala de gândire engleză din Birmingham , unde începuseră să se contureze fundamentele acestei teorii , a fost deosebit de decisivă , deoarece i-a modificat radical sensul. Prin urmare, este necesar să se revizuiască liniile teoretice trasate de cei care au fost considerați pe bună dreptate inspiratorii gândirii culturaliste.

[852] Studii generale în ordine alfabetică: Julio CAÑERO SERRANO, „De la culturalism la SELICUP: o scurtă introducere în teoria culturală", *Garoza,* 2 (2002), pp. 89–107; Tom COHEN, *Ideologie și înscriere: „Studii culturale" după Benjamin de Man și Bakhtin,* Cambridge: Cambridge University Press, 1998; Simon DURING, *The Cultural Studies Reader,* Londra–New York: Routledge, 1999; Patrick FUERY și Nick MANSFIELD, eds., *Studii culturale și noile științe umaniste: concepte și confruntări,* Oxford: Oxford University Press, 1998; Michael PETERS, ed., *După discipline: apariția studiilor culturale,* Westport: Bergin și Garvey, 1999; Andrew Ross, *Studii culturale: provocarea științei,* Valencia: Episteme, 1997; Ziauddin SARDA și Boris van LOON, *Introducere în studiile culturale,* New York: Totem Books, 1998; Johr. STOREY, ed., *Ce sunt studiile culturale? O ediție,* Londra: Arnold, 1996.

• 22.II Școala din Birmingham

Primele evaluări axate pe „obiecte ale culturii populare ” au fost stabilite în Anglia în anii 1950; în acea perioadă, trei studenți universitari din clasa muncitoare , Richard Hoggart, Raymond Williams și E. P. Thomson — primii care au meritat numele de *culturaliști* — Aceștia s-au confruntat cu faptul că critica literară a timpului lor era dominată de modelele stabilite de Mathew Arnold în secolul al XIX-lea și urmate, fără variații semnificative, de F.R. Leavis în secolul al XX-lea ; literatura nu era creată sau diseminată legată de divertisment, ci de formarea unor indivizi maturi , înzestrați cu o sensibilitate rafinată ce le permitea să se bucure de o viziune artistică privilegiată — fie ea clasistă, fie sofisticată; în contrast cu aceste scheme de cultură elitistă, au fost concepute alte perspective de apreciere populară, cu atenția concentrată asupra operelor care puteau interesa clasele umile.[853] [854].

Richard Hoggart a fost primul director, precum și fondatorul Centrului *pentru - Studii Culturale Contemporane* de la Universitatea din Birmingham între 1964 și 1968; nu a menținut o legătură clară cu marxismul, deși a avut o legătură cu o anumită formă de socialism popular, explicabilă prin propriile sale origini, ca fiu al unei familii modeste din clasa muncitoare din Leeds; această atitudine a născut într-un interes constant pentru situația clasei muncitoare ; acest grup social poseda o cultură proprie, foarte apreciată, înzestrată cu semne specifice de identitate, care fusese distrusă de invazia culturală implicită modurilor de viață și gândire americane; el își dedică cartea *„Utilizările alfabetizării”* [acestor] probleme ; putea chiar accepta că operele canonice selectate de Arnold și Leavis erau mai bune decât cele inspirate de modelele literare americane, dar, în ciuda acestui fapt, a considerat convenabil să diferențieze literatura populară de formele artistice elitiste , pentru a încerca să recupereze unele dintre principiile sale . La Hoggart, există un sentiment palpabil de nostalgie pentru o lume pierdută , precum și o denunțare clară a modului în care industria...

---

[853] Joaquín RUBIO TOVAR REZUMĂ: «THE Studiile culturale sunt o sinteză complexă „între marxism, semiotică și diferite tendințe din tradițiile sociologice, etnografice și antropologice , prin urmare nu ar trebui să ne surprindă faptul că lista fondatorilor săi include gânditori de origini, tendințe și țări foarte variate, de la Roland Barthes la sociologi britanici sau jamaicani ”, în *Vechea Zeiță. De la filologie la postmodernitate ,* op. cit., p. 308.

[854] Londra: Chatto și Windus, 1957.

Culturalul „colonizează" viețile celor mai nevoiași, adică ale celor care urmau să fie supuși – sau care fuseseră deja, de fapt – anumitor modele de comportament pur consumist. Cinematograful, revistele de divertisment , dar mai ales televiziunea au creat o viziune culturală uniformă, lipsită de orice dispoziție critică sau cu adevărat creativă. Această poziție demonstrează, de asemenea, eșecul marxismului în Anglia, UNDE scopul era de a crea un socialism cu rădăcini umaniste.

Spre deosebire de Hoggart, Raymond Williams a fost într-adevăr legat de marxism în anii săi de formare și a aparținut o perioadă Partidului Comunist ; cu toate acestea, a menținut o distanță critică față de pozițiile mai radicale, deoarece nu a acceptat conceptul de „cultură" inventat de marxiști, considerând producția culturală prea limitată . El credea că nu poate fi o reflectare distorsionată a - structurii economice și nici redusă la demonstrațiile impuse de arta, filosofia sau literatura elitiste. El și-a dedicat *cartea *Cultură și societate* * acestei probleme , în care a subliniat că cultura ar trebui să se extindă la toate semnele care înconjoară aceste opere și care, într-un fel, le-au hrănit în contextul lor: structura urbană a unui oraș, benzile desenate, filmul, publicitatea. Aceasta este valoarea principală a metodei sale: includerea și contextualizarea totală a textului, încercând să reconstruiască cadrul sociocultural al unei perioade din vestigiile care au supraviețuit - perpetuate în alte opere de creație. Astfel, el se distanțează de schemele simbolice ale elitelor, pentru a aborda „ experiența trăită " a claselor muncitoare din marile orașe industriale ale Angliei. Pentru el, cultura este expresia „organică" a acelor moduri de viață și a acelor valori care nu pot fi reduse la un simplu fenomen al relațiilor economice.

> Dezvoltarea *culturii* este probabil cel mai frapant dintre toate cuvintele menționate. S-ar putea spune, într-adevăr, că întrebările concentrate acum asupra semnificației cuvântului *cultură* sunt întrebări ridicate direct de marile schimbări istorice pe care schimbările din *industrie, democrație* și *clasă,* în felul lor, le reprezintă și de care schimbările din artă sunt aproape un răspuns conex. Dezvoltarea cuvântului *cultură* este o înregistrare a unui număr de reacții importante și continue la aceste schimbări din viața sa socială, economică și politică și poate fi văzută, în sine, ca o schimbare specială.

[8] " New York: Columbia University Press, 1958; ediția a 2-a: Londra: The Hogarth Press, 1987, unde a fost citat.

un fel de hartă prin intermediul căreia se poate explora natura schimbărilor (pp. xvi-xvii).

Analiza ar trebui să se concentreze asupra culturilor populare urbane pentru a descoperi gradul de „sensibilitate particulară" care pătrunde în structurile lor sociale. El a mers chiar până acolo încât a respins termenul „mase", deoarece era inadecvat pentru recunoașterea caracteristicilor distinctive ale clasei muncitoare.

Edward P. Thompson, de asemenea membru al Partidului Comunist, a respins orice poziție de determinism economic, precum și cadrele structurale fixe ale culturii. În lucrarea **The Making of the English Working Class** [855], el a deschis noi căi de studiu sugerând că expresiile culturale ale clasei muncitoare și ale elitei erau rezultatul unor activități și tradiții creative diferite. Noțiunea de cultură pe care a propus-o trebuia să cuprindă experiențele și contribuțiile istorice ale diferiților membri ai unui grup cultural, indiferent de clasa lor socială. El a fost de acord cu Hoggart și Williams în ceea ce privește necesitatea de a valoriza formele culturale încă vii, înrădăcinate în experiența subiectivă a claselor muncitoare engleze, care erau atacate de cultura capitalistă de masă. Singura cultură care putea fi validă era una care permitea formarea unor indivizi care puteau fi subiecți responsabili ai propriilor vieți.

Cei trei gânditori sunt, așadar, de acord în a considera cultura de masă ca un produs artificial și mecanic, înrădăcinat în interesele — mereu contradictorii — ale capitalismului; cu toate acestea, ei considerau că clasele populare nu fuseseră încă „reificate" și că merita să se distingă, pentru a le salva, trăsăturile esențiale ale gândirii lor.

22.1.2. Apariția marxismului și structuralismului

Liniile esențiale ale acestei mișcări s-au schimbat în anii 1970, când ecourile lui Mai '68 și primele formulări ale structuralistului Barthes au ajuns în Anglia; a început să se acorde o atenție importantă.

[855] Londra: Victor Gollanz, 1963.

44 USD

Semnificația ideologică a limbajului vizual și influența sa asupra imaginației populare au condus la determinarea necesității de a muta obiectul de studiu de la clasa muncitoare britanică la fenomenele de subcultură, gen sau rasă, ca manifestări contrare puterii și culturii elitiste. Sosirea în Anglia a unor tineri activiști de stânga din fostele colonii a fost decisivă, așa cum a fost cazul lui Stuart Hall, fiu de jamaicani care, având în vedere rădăcinile sale, nu avea niciun motiv să simtă cea mai mică nostalgie pentru vreun aspect al trecutului englez. El nu a căutat să recupereze valorile culturale din trecut, ci s-a limitat la înțelegerea prezentului, considerat în sine, pentru a proceda la o evaluare critică a erorilor sale: nu era preocupat de distorsiunea pe care mass-media ar putea-o produce în imaginația colectivă, deoarece nu credea că exista vreo amenințare împotriva principiilor culturii populare; Astfel, ceea ce Hoggart, Williams și Thompson au respins a devenit punctul de plecare pentru analize mult mai ample decât predecesorii lor: tiparele „ subculturii ” tinereții și influența programelor de televiziune asupra viziunii asupra lumii a diferitelor clase sociale au fost studiate ca materiale de cercetare; S-a acordat atenție, de asemenea , sexualității , imaginilor femeilor, masculinității, participării femeilor la educație, manifestărilor timpurii ale rasismului și construcției sociale a științei, printre alte aspecte. În mod evident, această varietate de perspective provine din influența structuralismului, după cum o demonstrează noțiunea de *ideologie* propusă de neomarxistul L. Althusser [856], legată de conceptul de *hegemonie* dezvoltat de filosoful italian Antonio Gramsci.

Prin urmare, când Hall a preluat conducerea *Centrului* din Birmingham , orientarea umanistă a fondatorilor săi a dispărut, înlocuită de modelul structuralist apărut din psihanaliză și de

Teoria socială marxistă. Era necesară demontarea dihotomiei „cultură populară”/„cultură de elită” pentru a include noile manifestări culturale autentice care apăreau de-a lungul anilor 1970. Aceste forme nu depindeau de conștiința subiectivă a indivizilor, de „

[856] Vale el resumen que de esta categoría, extragând su «Idéologie et appareils idéologiques d'Etat (Notes pour une recherche)» *[Lenin și Filosofia și alte eseuri,* New York: Monthly, 1971, pp. 127-186), detaliază John THURSTON : „Spre deosebire de ideologiile specifice, ideologia în general are «o structură și o funcționare ... prezente în aceeași formă de-a lungul... istoriei» (161). Într -o formulă împrumutată de la Lacan, el afirmă că «ideologia reprezintă relația imaginară a indivizilor cu condițiile lor reale de existență» (162). «Teza centrală » a lui Althusser depinde de «categoria subiectului» (170): ideologia are funcția... de a constitui indivizi concreți ca subiecți», în *Enciclopedia Teoriei Literare Contemporane. Abordări, Cercetători, Termeni* ob. cit., p. 230-233, p. 231-232.

experiența trăită", așa cum a subliniat Williams, ci mai degrabă de „aparatele" instituționale care trebuiau recunoscute în prealabil pentru a evalua schimbările, dar și orientările, care erau promovate în rândul presupușilor consumatori culturali. Textele erau codificate de „agenți hegemonici", astfel încât destinatarii să interpreteze aceste semne în funcție de situația lor socială sau personală; producția culturală era astfel concepută ca un produs al „hibridizării" în care indivizii sau grupurile puteau construi noi semnificații prin amestecarea semnelor culturale eterogene. Astfel, vorbim despre „bunuri simbolice" produse și livrate publicurilor în continuă schimbare ca o marfă. Studiile culturale, prin urmare, prezintă o critică severă a capitalismului și a mijloacelor pe care le folosește pentru a manipula masele.

Influența lui Althusser i-a determinat pe Hall și colaboratorii săi să considere cultura ca un mecanism care promovează structuri de dominație sau rezistență. Culturalismul postulează că societatea este pătrunsă de o rețea de antagonisme, în care instituții precum statul, familia, școala și, mai presus de toate, mass-media oferă mijloace de control asupra indivizilor. „Obiectele culturale" sunt, prin urmare, produse simbolice construite de diferite grupuri sociale pentru a obține hegemonie asupra semnificațiilor.

Din punct de vedere literar, fenomenul textualității a prezentat interes ca spațiu care a permis evaluarea unor noțiuni precum subiectivitatea, răspunsul individual sau inserția – sau chiar asimilarea – subiectului în cadrul culturii și al experiențelor culturale promovate pentru a îndemna la un anumit răspuns. Desigur, orice analiză formală este abolită, studiile concentrându-se pe fenomenele de creare și reproducere a textelor și pe ordinele culturale cărora le aparțin. Acesta este aspectul acestui model critic cel mai apropiat de marxism: mai mult decât originea textualității, ceea ce conta era verificarea diferitelor moduri de reproducere a acestor opere. Acest cadru permite atribuirea principalelor linii de gândire ale lui Michel Foucault, Pierre Bourdieu și Michel de Certeau acestui curent; opera devine astfel suportul unei anchete asupra unei [anchete specifice/etc.].

mult mai larg, dedicat tensiunilor care decurg din conflictele de sexualitate, gen sau rasiale, adică acelor probleme care au început să provoace îngrijorare în Anglia la sfârșitul anilor 1970.

■ 22.1.3. Modelul culturalist american

Dizolvarea culturalismului în Anglia a coincis cu ascensiunea la putere a

„Noii Drepte" a lui Margaret Thatcher și cu respingerea , **promovată** de guvernul conservator, a oricărui grad de intervenție în viața cetățenilor. Cadrele bazate pe „diferență" – socială, religioasă, etnică – cu care erau analizate fenomenele de producție și transmitere culturală nu au mai fost acceptate , mai ales pentru că erau considerate **dăunătoare** identității **naționale** britanice . **Culturaliștii** au reacționat împotriva acestui proces de omogenizare culturală, dar au încetat să mai valorizeze problemele legate de sexualitate, diversitatea rasială sau industria culturală, concentrându-se în schimb asupra modului în care aceste **valori de** identitate și conduită etică, caracteristice grupurilor minoritare, au fost dezvoltate și menținute în fața agresiunii. Prin urmare, această linie de cercetare a început să atragă interesul studiilor americane , care au fost, de asemenea, afectate de prezența unui lider cu comportament hegemonic și omogenizator, cum ar fi Ronald Reagan .

A început să se construiască o perspectivă analitică, centrată pe reprezentarea acelor forme culturale care încercau să scape de acea dimensiune omogenizantă ce, din sferele puterii politice, amenința să elimine orice disidență de orice fel: etnică, sexuală, lingvistică sau artistică.

Culturalismul american nu avea nicio legătură cu cel britanic, deoarece punea accent pe valorizarea acelor semne de reprezentare culturală criticate de - englezi; așa a spus-o John Fiske în lucrarea sa *„Reading the Popular * 59"* , dedicată evidențierii valorii și importanței produselor

[8ţS] Lawrence GROSSBERG, „Formarea studiilor culturale. Un american în Birmingham", în *Relocarea studiilor culturale: Dezvoltări în teorie și cercetarea Ri ,* Londra-New York: Routledge, 1993, pp. 21-66.

[*''] Boston, MA: Unwin Lyman, 19X9.

4H

Cultura de masă , în special cele care erau mai răspândite și din a căror utilizare și diseminare putea deriva o activitate specifică de cunoaștere : acest lucru se întâmplă cu jurnalismul galben, cu anumite forme muzicale, cu icoanele în care devin anumite mărci de îmbrăcăminte sau cu domeniul schimbător și fascinant al jocurilor video; acestea sunt „obiecte culturale" care sunt produse fără un sens precis, deoarece acesta trebuie impus de receptorii care le transformă și care se modifică în construcția acestor produse care, pentru că sunt populare, s-au străduit să devină parte a vieții de zi cu zi, să-și scrie propria istorie [857].

Dintre aceste abordări diverse ale cunoașterii, ceea ce rămâne astăzi este propunerea de apreciere multiculturală și analiza minorităților etnice care se integrează

[857] José Manuel ESTÉVEZ DE SÁA, „THE studii literare ale culturii populare: a „o modalitate de a (re)scrie istoria noastră", în *Garoza,* 1 (2001), 89-106.

în țările industrializate, menținându -și sistemele de referințe culturale împotriva tuturor tipurilor de presiuni și , în multe cazuri , exportând aceste forme de relaționare sau coexistență. Astfel, se construiește imaginea „celuilalt", fenomenul alterității, exercitând o influență decisivă asupra lumii romanului, teatrului și filmului, precum și asupra altor expresii artistice pur vizuale - fotografia - sau muzica [858]. Studiile culturale găsesc în acest domeniu unul dintre cele mai unice domenii de studiu, deoarece plasează noțiunea de „discurs" deasupra celei de „text", permițându-i să cuprindă în aceste analize toate acele produse transmise prin internet și tehnologiile informaționale conexe. Industria culturală , în orice caz, îndeplinește o funcție esențială în cadrul societăților la fel de complexe precum cele de astăzi, în care aceste rețele de semne ajung să înlocuiască - sau să completeze - sisteme de cunoaștere mult mai consolidate, cum ar fi cele ale religiilor , programele acelorași grupuri politice sau ideologiile tendințelor artistice mai mult sau mai puțin canonizate de tradiție.

[858] Antony EASTHOPE NOTEAZĂ: „În Marea Britanie, aceste schimbări au urmat în special din cauza

> „Inițiativele puse în aplicare la începutul anilor 1970 în domeniul Teoriei Filmului de către Stephen Heath, Colin MacCabe, Jacqueline Rose și alții asociați cu revista *Screen,* inițiative care au devenit curând influente în alte domenii academice - în istoria artei, studii literare propriu-zise și muzicologie, precum și în științe sociale, studii istorice și psihologie socială", „Studii Culturale", în *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory or Criticism,* ed. de Michael GRODEN și Martin KREISWIRTH, Baltimore-Londra: The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 176.

22.2. El orientalismo

Deschisă influenței lumii islamice și a musulmanilor în cadrul societăților occidentale, se construiește această cale a cunoașterii critice, luându-și numele de la studiul revelator al palestinianului Edwa W. Said, *Orientalism ,* din 1978 [859]; acest profesor de engleză și literatură comparată la Universitatea Columbia este și directorul revistei *Arab Studie Quarterly* și, așa cum subliniază Juan Goytisolo în prezentarea traducerii spaniole a lucrării, publicarea acesteia „a produs efectul unui cataclism" (p. 9). Said acționează ca un intelectual liber; din această independență de criterii, manualul său a impus o revizuire a fundamentelor pe care se bazau relațiile dintre aceste două lumi, atât de antagoniste, dar în același timp, în vremuri de globalizare precum cea actuală, atât de apropiate încât nu se poate ignora prezența „orientalului" în viziunea asupra lumii a națiunilor antice care au intervenit în colonizarea acelor regiuni; Mai exact, acest studiu sistematizează cunoașterea popoarelor islamice prin reducerea lor la categorii intelectuale ce permit evaluarea și integrarea lor într-un sistem de gândire ce coincide, în multe poziții, cu cel al studiilor culturale [860], deși, în acest caz, viziunea orientalistă nu este limitată de presupuneri ideologice închise, întrucât acestea sunt lumi supuse unor schimbări continue: ideea că Occidentul domină Orientul pașnic - folosind mijloace diplomatice și comerciale - nu mai poate fi menținută după conflictele armate declanșate în primii ani ai secolului XXI, care demonstrează clar diferența radicală dintre o reprezentare a lumii și cealaltă [861].

453

22.2.1. Originea unei noțiuni

La origini, orientalismul a apărut ca o viziune politică a realității construită în

[859] New York: Vintage, 1978; traducere: {Madrid]: Libertarias/Prodhufi, 1990 o Madrid: Debate, 2002.

[860] SAID însuși subliniază acest lucru în prologul la *„Cultură și imperialism"* din 1993: „În În ambele cărți am subliniat ceea ce numim în general „cultură". Conform modului în care utilizez termenul, „cultura" înseamnă în mod specific două lucruri. În primul rând, se referă la toate acele practici precum artele descrierii, comunicării și reprezentării, care posedă o autonomie relativă în sferele economice, sociale și politice, care există adesea într-o formă estetică și al căror obiectiv principal este plăcerea (...) În al doilea rând, cultura este aproape imperceptibil un concept care include un element de elevare rafinată, constând în arhiva a ceea ce a fost mai bun din ceea ce fiecare societate a cunoscut și gândit", Barcelona: Anagrama, 1996, pp. 12-13.

[861] Cel mai bun studiu despre orientalism și cea mai largă sferă de aplicare în care se situează —«critica postcolonială»— este cea a lui María José VEGA, *în Imperii de hârtie.*

perioada dominației imperialiste dintre 1815 și 1914, în care francezii și britanicii au împărtășit structuri de putere intelectuală care s-au cristalizat într-o concepție inițială „orientalistă”: adică o imagine a coloniilor, mai mult sau mai puțin distorsionată de interese aproape întotdeauna comerciale, care a ajuns în Occident și s-a implicat în formele artistice produse, așa cum se vede în exotismul prezent în poezia modernistă sau în unele dintre motivele simbolismului . În acest fel, s-a stabilit certitudinea unui „noi” occidental împotriva unui „celălalt” oriental, din care a apărut o rețea de opoziții binare: modurile de gândire, îmbrăcare, rugăciune și iubire au fost considerate incompatibile, deși nu prin urmare inacceptabile. Din aceste perspective, orientalismul definește diferențele dintre aceste două lumi pentru a le radicaliza și mai mult și a permite puterilor occidentale să-și mențină puterea, să controleze și să guverneze acești „ceilalți”, studiați doar ca subiecți politici, ființe care trebuie supuse unei orientări ideologice specifice; În acest fel, orice evaluare făcută acelor forme artistice va fi întotdeauna influențată de aceste poziții: occidentalii sunt caracterizați ca posesori ai rațiunii, păcii, logicii și bunăstării, în timp ce orientalii sunt prezentați din

Introducere în critica postcolonială, Barcelona: Critique, 2003; alte monografii , deja în ordine alfabetică: Ashok BERY și Patricia MURRAY, eds., *Compararea literaturilor postcoloniale: Dislocații,* New York: Saint Martin's Press, 2000; Carol BRECKENRIDGE și Peter VAN DER VEER, eds., *Orientalismul și situația postcolonială dificilă,* Philadelphia: Universitatea din Pennsylvania, 1993; RK DHAWAN, ed., *Discursul postcolonial. Un studiu al literaturii contemporane,* New Delhi: Prestige, 1997; Nicholas B. DIRK, ed., *Colonialism și cultură,* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992; Jean-Pierre DURIX, *Mimesis, genuri și discurs postcolonial: Deconstruirea realismului magic,* New York: St. Martin's Press, 1998; Ania LOOMBA, *Colonialism, Postcolonialism,* Londra: Routledge, 1998; Benita PARRY *et al.,* eds., *Cultural Readings of Imperialism: Edward Said and the Gravity of History,* New York: St. Louis. Martin's Press, 1997. [865] Astfel, SAID SUBLINIAZĂ: „Există o diferență calitativă și cantitativă, atât din punct de vedere istoric, cât și cultural, între participarea franco-britanică în Est și, până la ascensiunea americană după al Doilea Război Mondial, participarea altor puteri europene și atlantice. A vorbi despre orientalism , așadar, înseamnă a vorbi în primul rând, deși nu exclusiv, despre o întreprindere culturală britanică și franceză, un proiect ale cărui dimensiuni cuprind domenii la fel de disparate precum cele ale imaginației însăși ... *22.*

454 Perspectivele fanatismului, violenței și inegalității sociale construiesc astfel o cunoaștere orientalistă, care izvorăște din recrearea narativă a acelor lumi sau din interesul — chiar dacă mediat — al istoriei sau filologiei pentru acele culturi și care stabilește o viziune maniheistă, impunând o diviziune categorică a raselor, credințelor și valorilor, în care este clar definit cine ar trebui să fie dominatorul și cine dominatul.

Imaginile unei realități complet inventate stau la baza acestui „orientalism"; este ceea ce Said a numit „faza textuală" a acestei viziuni asupra lumii, transmisă prin sistemele educaționale occidentale și perpetuată în povești sau filme; în acest fel, - concepția academică construită de-a lungul secolului al XX-lea nu se poate lipsi de acest sistem ideologic, atât de adânc înrădăcinat în structurile de putere care, deși au dispărut, își mențin prezența în relațiile economice încă în vigoare între țările industriale și cele colonizate ideologic [862].

22.2.2. Noua dimensiune al orientalismului

Este necesar să se impună o schimbare acestor concepții despre lume moștenite dintr-o politică de expansiune imperialistă și de reducere manipulativă a realității; era urgent să se articuleze o nouă gândire orientalistă bazată pe o activitate rațională și științifică diferită, creând în acest scop un nou vocabular și metode de analiză care să poată fi utilizate de cei care doreau să abordeze acest domeniu al realității fără prejudecăți sau judecăți istorice. Acesta este un proces care, desigur, nu a avut loc doar în secolul al XX-lea; Said subliniază,

455

În acest sens, munca întreprinsă de Silvestre de Sacy și Ernest Renan, care și-au desfășurat cercetările între ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea - în sfera dominației napoleoniene - și primele decenii ale secolului al XIX-lea, este fundamentală,

[862] Acest rezumat al lui SAID ÎNSUȘI ESTE POTRIVIT: „Prin urmare, tipurile de întrebări pe care le ridică orientalismul sunt următoarele: ce fel de energii intelectuale, estetice și culturale au participat la elaborarea unei tradiții imperialiste precum orientalismul? Cum au intrat filologia, lexicografia, istoria, biologia, teoriile politice și economice, narațiunea și poezia lirică în slujba unei astfel de viziuni imperialiste asupra lumii precum orientalismul? Ce schimbări, modulații, rafinări și chiar revoluții a suferit orientalismul? Ce semnificație dobândesc originalitatea, continuitatea și individualitatea în acest context? Cum este transmis sau reprodus orientalismul de la o epocă la alta?" p. 35.

în special perspectiva filologică cu care au încercat să reconstruiască urmele unor linii de gândire care doreau să fie independente de orice poziție ideologică anterioară. Renan, ebraist, a fost primul care s-a preocupat de o abordare desacralizată a acestor studii, reușind să facă din semitice și indo-europene subiecte de investigație științifică . Ulterior, unii călători au început să abordeze aceste zone culturale din alte perspective ' așa cum a fost cazul lui Richard Burton.[863] [864]Alți scriitori își propun să ridice o realitate care nu este susținută de categorii ideologice anterioare, așa cum susțin François-René de Chateaubriand — „încercări *de a consuma* Orientul" (p. 214) — și E. William Lane — „și-a sacrificat eul canonului orientalist" (p. 216) —, având în vedere interesul lor comun pentru „nativi", această diferență fiind remarcată:

> Fie scria știință, precum Lane, fie exprimare personală, precum Chateau Briand. Problema primei opțiuni consta în încrederea impersonală pe care o aveau occidentalii în a putea face astfel de descrieri ale fenomenelor generale și colective și în faptul că aceștia tindeau să creeze realități nu atât din Orient, cât din propriile observații. Problema cu exprimarea personală era că aceasta era inevitabil redusă la o poziție care echivala Orientul cu fantezii private, chiar dacă aceste fantezii erau, din punct de vedere estetic, de un nivel foarte înalt (p. 216).

În cele din urmă, intelectualii care doresc să simtă experiența orientalistă trebuie considerați ca parte activă a procesului, așa cum demonstrează cazurile Lamartine, Nerval și [Flaubert8-9] .

În orice caz, orientalismul rămâne o doctrină despre Orient, construită în cadrul gândirii occidentale care se cristalizează într-o tradiție academică sau o concepție pur comercială; este vorba despre furnizarea unor linii de cunoaștere despre popoare, geografii sau culturi foarte diverse, fără a exista o viziune similară asupra popoarelor supuse examinării ' adică, nu a existat un „occidentalism" care să se opună acestei viziuni

[863] „Diferența dintre Sacy și Renan este diferența care există între inaugurare"
„... și continuitate. Sacy este creatorul a cărui operă reprezintă apariția domeniului și statutul său de disciplină științifică din secolul al XIX-lea , înrădăcinată în romantismul revoluționar. Renan provine din a doua generație a orientalismului: obiectivul său a fost să solidifice discursul oficial al orientalismului , să sistematizeze intuițiile sale și să stabilească și să administreze instituțiile sale intelectuale", p. 165.

[864] „Ca și călător, Burton a fost un adevărat aventurier, iar ca savant putea fi comparat cu..."

Yo

„Mai important decât orice orientalist academic european; caracterul său l-a făcut conștient de necesitatea de a lupta împotriva profesorilor în uniformă care dirijau știința europeană cu o mare precizie anonimă și rigoare științifică", pp. 236-237.

[8] „ Pentru ei, „Orientul este reprezentarea materialului canonic ghidată de o voință estetică și executivă capabilă să stârnească interesul cititorului. Fără

asupra lumii.

22.2.3. Radicalizarea orientalistă <

O schimbare radicală a acestor poziții a avut loc în perioada dintre cele două războaie mondiale, odată cu apariția unor noi semne de revendicări politice și naționaliste, permițând Orientului, pentru prima dată, să se scuture de imaginea unei colonii condamnate la dominația eternă a structurilor comerciale impuse. Nevoia de a absorbi și redefini multe dintre ideile stabilite de tradiția culturală a început să fie luată în considerare, deși în Europa au început să apară noi probleme, precum antisemitismul. Cu toate acestea, au existat poziții intermediare: gânditori care au încercat să găsească un teren comun între cele două lumi, ca în cazul încercării lui Louis Massignon de a găsi legături între musulmani și catolici, apelând la originea „avraamică" împărtășită de ambele religii; credința sa că există un singur „spirit uman" (p. 315) permite o reexaminare a simbolismului artei islamice, a structurilor logice ale gândirii musulmane, a economiei islamice tradiționale și a organizațiilor sale de breaslă; misticismul musulman este astfel legat de ideile lui Jung sau Kierkegaard. Massig nu critică „expansiunea" britanică în această lume, deoarece induce și categorii false.

„Totuși, la toți cei trei scriitori, orientalismul, sau un aspect al acestuia, predomină, deși, așa cum am mai spus, conștiința narativă joacă un rol major", p. 218.

[870] Franța a atenuat urmările dezastrului din 1870 lansând o aventură colonială riscantă: „ Geografia științifică a cedat curând locul « geografiei comerciale» și, între timp, legătura dintre mândria națională și rezultatele științifice și culturale a fost încurajată cu motive benefice destul de rudimentare, pentru a o canaliza către sprijinirea achizițiilor coloniale ", p. 262.

După sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, imperialismul a încetat să mai fie european și a devenit american; orientalistul a devenit un „expert în domenii culturale" legat de aparatul de stat sau de marile corporații multinaționale; o viziune asupra Orientului a fost din nou construită, adaptată nevoilor politice ale fiecărei epoci și amplificată, în acest caz, de mass-media. Conflictul dintre palestinieni și israelieni a impus o nouă imagine a arabilor ca dușmani ai Occidentului, transformați într-un fel de popor antisionist al cărui singur interes era producția lor de petrol, dar care nu merita nicio încredere. Prin urmare, literatura orientalistă a fost incapabilă să explice revoltele continue care aveau loc în acea lume și amenințarea crescândă la adresa Occidentului [865]. Bernard Lewis a fost unul dintre primii care au încercat să explice dihotomia dintre sfera semitică și cea musulmană, încercând să explice de ce arabii nu puteau accepta prezența evreilor în acea zonă geografică, prin poziții pe care Said nu le acceptă, întrucât consideră că viziunea redusă asupra realității impusă de orientaliști instigă poziții atât de radicale precum cea a acestui ideolog care merge până la a afirma că limba arabă este o structură periculoasă a gândirii, din cauza impreciziei ideilor sale, a dimensiunii categoriale a lumii și a radicalismului afirmațiilor sale [866].

Prin urmare, este necesar, așa cum subliniază Said, să ne asumăm această viziune orientalistă — plină de prejudecăți și scheme de dominație politică și economică — pentru a construi o alternativă care să permită elaborarea unei concepții ideologice diferite, în care să se poată rezolva problemele conflictului social și religios și, în același timp, să se poată construi un sistem diferit de coexistență:

> Poate că ar trebui să ne amintim și că studiul umanității în societate se bazează pe istorie și pe experiența concretă a oamenilor, nu pe abstracțiuni pedante, legi obscure sau sisteme arbitrare. Problema, așadar, constă în adaptarea studiului la experiență și în...

[865] Și același lucru este valabil și pentru ceea ce el numește „orientalism islamist": „poziția sa „retrogradă în comparație cu cea a celorlalte științe umane (și chiar cu alte ramuri ale orientalismului), întârzierea sa generală din punct de vedere metodologic și ideologic și izolarea sa relativă față de dezvoltarea care a avut loc în celelalte științe umane și în lumea reală condiționată de factori istorici, economici, sociali și politici", p. 310.

[866] „Atât de hotărât era Lewis să demoleze, să lucreze și să discrediteze prin intermediul său…" „un proiect adresat arabilor și islamului, încât chiar și energiile sale de savant și istoric păreau să-l eșueze", p. 371.

> Acest lucru îl va modela cumva și, astfel, experiența va fi clarificată și poate modificată prin studiu. Dacă evităm cu orice preț obiectivul de a orientaliza continuu Orientul, vom aprofunda cunoștințele și vom limita autosuficiența savanților. Fără „Orient" ar exista savanți, critici intelectuali și ființe umane pentru care distincțiile rasiale , etnice și naționale ar fi mai puțin importante decât angajamentul comun de promovare a comunității umane (p. 384).

În acest fel, intelectualii arabi sau islamici nu vor putea oferi o cunoaștere adevărată a Occidentului, nici aceste vechi structuri de dominație politică și comercială nu vor aspira la menținerea unor avantaje, întotdeauna rasiale sau religioase, care, de fapt, perpetuează inegalitatea de tot felul. Bursa de studiu - și aceasta se aplică criticii în oricare dintre manifestările sale - nu trebuie niciodată să fie politică; ea trebuie să se distanțeze întotdeauna de ideile primite, de discursurile mai mult sau mai puțin canonice pe care tradiția le-a afirmat. Tocmai din acest motiv, cea mai importantă lecție a „Orientalismului" vorbește despre modul în care cunoașterea poate fi degradată și despre sarcina urgentă a intelectualului adevărat de a revizui întregul sistem de idei. Acesta este obiectivul cărții „ *Cultură și imperialism"* (1993), în care Said stabilește o metodă de analiză care îl conduce să se concentreze asupra unor lucrări individuale care au abordat confruntarea lumilor și apoi să le examineze din perspectiva relației dintre cultură și imperiu, în cazurile francez, britanic și american, depășind astfel modelul limitat al orientalismului . Acum predică necesitatea de a rezista concepțiilor totalizante pe care imperialismul încearcă să le impună; Este necesar să se dărâme schemele binare ale puterii, să se cultive o nouă conștiință intelectuală în cadrul națiunilor dominate, o viziune critică care, în cele din urmă, să reflecte asupra structurilor dominante în sine și să le modifice categoriile; Said este unul dintre primii critici care au perceput procesul lent de afirmare culturală a grupurilor minoritare:

> Este întotdeauna mai bine să investighezi istoria decât să o reprimi sau să o negi; faptul că Statele Unite conțin atât de multe povești și că multe dintre ele necesită atenție astăzi nu este nimic de temut, pentru că au existat dintotdeauna. Din ele s-a creat o istorie americană și chiar un stil de scriere a istoriei. Cu alte cuvinte, dezbaterile actuale despre multiculturalism cu greu pot deveni o „libanizare". Și dacă aceste dezbateri indică forme de schimbare politică, precum și schimbări în modul în care femeile, minoritățile și imigranții—

> Dacă oamenii se văd pe ei înșiși, atunci nu există niciun motiv să se apere împotriva acestui lucru sau să se teamă de el (p. 32).

Astfel, se construiește una dintre liniile ideologice care va interveni în controversa privind canonul literar și valoarea literaturii în cadrul unor societăți globalizate și eterogene precum cea actuală.

23- Teoria canonului

converg în ceea ce este cunoscut sub numele de „teoria canonului”, ceea ce o face o formă complexă de gândire critică ce sintetizează abordările dezvoltate de alte metodologii de analiză literară. Simpla definire a sensului „canonului” implică adoptarea unei poziții față de noțiuni precum „cultură”, „istorie”, „literatură”, „politică” și „ideologie”, pentru a numi doar cele mai relevante. Prin urmare, dezbaterea privind valoarea canonului, funcțiile sale asociate, elementele sale constitutive și limitele sau granițele cărora este supus și care sunt stabilite prin simpla sa formulare, constituie una dintre cele mai spinoase probleme cu care se confruntă critica literară astăzi. Această dezbatere a dus chiar la negarea autorității criticii de a rezolva o chestiune de o asemenea amploare, inclusiv validitatea sa pentru continuarea construirii de modele de interpretare sau cadre analitice axate pe literatură și sensul acesteia. Cele mai virulente controverse din jurul canonului, al concepției sale și al efectelor sale au loc în Statele Unite și se produc în cadrul universităților strategice, într-un peisaj turbulent al unei redefiniri globale a principiilor impuse de minoritățile ideologice care au reușit să preia controlul asupra instituțiilor academice.

462 cas (înțelese ca: departamente de limbă și literatură), precum și alte centre DE COMUNICARE ÎN MASĂ ; în această dispută, în care pare să reînvie cea clasică care opunea „anticii" „modernilor", apărătorii unor valori primordiale transmise de cultura occidentală și instigatorii unei noi ordini sociale, capabilă să acomodeze pozițiile mai mult sau mai puțin radicale ale grupurilor feministe, neo-istorice, homosexuale sau afro-americane, adică toate acele tendințe care se încadrează sub eticheta de „culturalism" și care nu se simt identificate sau reprezentate de autorii și operele în care, chipurile, sunt reprezentate fundamentele esențiale ale acelei lumi occidentale . 873 Și totuși , dincolo de aceste controverse care au zguduit fundamentele criticii literare, conceptul de canon a existat dintotdeauna, încorporat în însăși dezvoltarea literaturii și în inevitabilele operațiuni de selecție și transmitere a operelor produse de diferiți autori de-a lungul istoriei. Prin urmare, înainte de a consemna contribuțiile principalilor teoreticieni care au reflectat asupra canonului, este necesar să schițăm o scurtă sinteză a modului în care acest concept s-a configurat în cursul evoluției sistemelor literare .

23.1. Canonul și literatura: modele pedagogice și ordinea ideologiei

Termenul „canon" își are originea în legătură cu exegeza biblică pentru a desemna setul de cărți ale Bibliei pe care Biserica le consideră sacre.

[8-3] Trevor Ross rezumă astfel: „Criticii recenți au subliniat modul în care canonul literar favorizează operele bărbaților europeni albi din clasele de mijloc și superioare, excluzând majoritatea operelor scrise de femei, artiști populari sau scriitori din alte culturi sau rase. Acești critici pledează fie pentru o revizuire amplă a canonului pentru a reflecta un set de valori mai pluralist, fie pentru instituirea unor canoane separate pentru fiecare dintre aceste subgrupuri literare", „Canon", *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms,* ob. cit., pp. 514-516, . P' ? [16] ' ,

[74] Bibliografia despre teoria canonului este foarte vastă; mai multe monografii folosite în pregătirea acestui capitol ajută la sistematizarea acesteia: *El canon literario,* coord. de Enric SULLA, Madrid: Arco/Libros, 1998; *Canon literari: ordre i subversió,* ed. de Jaume PONT și Josep M. Sala -VALLDAURA,

Ca transmițători ai cuvântului și doctrinei revelate de Dumnezeu omenirii, Conciliul de la Hipona din 393 a stabilit lista acelor cărți care, datorită valorii și conținutului lor, meritau să fie incluse în Biblie, relegând toate celelalte scrieri religioase - fie că erau sau nu evanghelii - la statutul de apocrife. Urmând această analogie, utilizată de mai mulți teoreticieni moderni canonul este o listă sau o enumerare a operelor care, în virtutea anumitor criterii, sunt considerate esențiale, în măsura în care transmit valori estetice și/sau morale ce merită să fie păstrate și transmise de la o generație la alta.

Pe lângă hermeneutica scripturală, „canonul" se concentrează pe modele educaționale care își au originea în antichitatea clasică; predarea artelor elocuționare necesită practica comentariului textual, una dintre secțiunile căruia a fost dedicată *enarratio poetarum,* adică glosei și elucidării meritelor pe care le deținea un anumit autor, astfel încât opera sa să poată fi comentată și să devină astfel sediul unei învățări a unor valori nu estetice, ci doctrinare. Acest proces pedagogic , care începe cu *Institutio Oratoria a lui Quintilian* și se extinde prin Evul Mediu, necesită construirea unor liste de „auctores" care să fie analizate de profesor și studenți pe parcursul cursului . Ernst Robert Curtius studiază menținerea și transmiterea literaturii latine în Europa medievală în virtutea instituțiilor de învățământ pe care le descrie, elaborând mai multe liste care se schimbă în funcție de faptul dacă se referă la „școli" sau „universități" [876] , constând în capitolul XIV, dedicat „Clasicismului", o reflecție pionierată asupra valorii derivate din cataloagele de autori transmiși din Antichitate, luând în considerare procesul de formare a canoanelor ecleziastice, medievale și moderne; în acest ultim grup-

Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1998; *Insula,* 600 (1996), cu contribuții practice; se adaugă două studii edificatoare de JM [la] POZUELO YVANCOS: *Canonul în teoria literară contemporană,* Valencia: Episteme, 1996 și *Teoria canonului și a literaturii spaniole,* Madrid: Cátedra, 2000, în colaborare cu Rosa María ARADRA SÁNCHEZ (autoarea celei de-a doua părți a cărții: vezi nr. 903).

[875] Vezi F. KERMODE, „Canonul", în *Ghidul literar al Bibliei,* ed. de R. ALTER și F. KERMODE, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987, pp. 600-610 .

[876] Pe baza acestor presupuneri: «Printre autorii care au fost citiți în școli În Evul Mediu există scriitori păgâni și scriitori creștini. Evul Mediu nu face distincție în literatura latină între o „epocă de aur" și o „epocă de argint"; nu cunoaște conceptul de „clasic"; toți scriitorii sunt autorități cu drepturi egale", «§ 5. Autori citiți în școli», în *Literatura europeană și Evul Mediu latin* [1948I, Madrid: FCE, 1976, I, pp. 79-87.

 Cartea tratează cazul italian — pe care îl consideră prioritar — , francez și spaniol, trecând în revistă periodizările istoriografice precum Epoca de Aur, clasicismul sau romantismul; în aceste pagini sunt articulate **conceptele** de bază care vor fi discutate în jurul noțiunii de „canon", formarea sistemelor literare, rolul științei literare, existența universaliilor literare, necesitatea conservării acestor principii și transmiterii lor către alte generații.

Canoanele sunt întotdeauna stabilite în raport cu ordinea istoriei: în prologul la *Estorta de España a lui Alfonso al X-lea* , în cadrul unei evaluări a artei *grammaticae,* invenția scrisului este justificată de necesitatea de a păstra memoria evenimentelor care s-ar fi pierdut dacă nu ar fi fost înregistrate. În cadrul acestei concepții bazate pe cronică, același prolog construiește una dintre primele liste de *autorități* care pot fi considerate canonice, deoarece se credea că acești istorici au reușit să articuleze linii de gândire care le-au permis să creeze imagini precise ale trecutului. Acesta este unul dintre principalele scopuri ale canoanelor, iar această idee este prezentă în primele formulări ale teoriei literare care apar în prologurile tratatelor sau ale cântecelor, care trebuie să explice modelul tradiției literare căreia îi sunt îndatorați, deoarece de acesta depinde receptarea corectă a operelor lor. Acesta este cazul lucrării *A Arte de trovar (cca.* 1416), pe care Don Enrique de Aragón i-o adresează lui Don Iñigo López de Mendoza, schițând o listă completă a tratatiștilor provensali și catalani care s-au interesat înaintea lui de problemele pe care le explică; Astfel, se schițează un prim „canon critic"; destinatarul acestui *Arfe,* deja marchiz de Santillana încă din 1445, solicitat de tânărul conetabil al Portugaliei, Don Pedro, îi trimite un codex cu o parte din compozițiile sale poetice precedate de *Prohemio e carta* (cca. 1446), în care, explicând înțelesul *poeziei,* enumeră autorii pe care i-a citit și îi consideră relevanți pentru formarea unui gust poetic precis; În acele pagini, se construiește o schiță inițială a istoriei literare , legată de construirea unui bogat catalog de poeți care participă la efortul comun de a cultiva „știința poeziei și a științei gay"; ar fi vorba, în acest caz, de un „canon personal", izvorât din memoria lecturilor unui singur autor; De asemenea, în *Cancionero de Baena* (cca. 1436), există o piesă liminală de mare profunzime teoretică, în care formatorul său, scribul Juan Alfonso de Baena, îl indică drept „maestru și patron" al „artei poeziei și științei gay" pe Alfonso Alvarez de Villasandino, conferindu-i o valoare de magisteriu ce

îl face o „figură canonică” sau un autor canonizat, astfel încât o antologie precum cea pe care o formează, din ordinul lui Ioan al II-lea, dobândește un anumit profil de valori [8?7] . În aceste exemple simple, sunt recunoscute diversele funcții pe care le pot îndeplini canoanele, atunci când sunt constituite și conform unor imperative ideologice: Villena se adaptează la un model aragonez de curtoazie, Baena la unul castilian, în timp ce Santillana își configurează propria ordine de curtoazie aristocratică , ajustată la demnitatea liniei sale de descendență.

Astfel, trăsăturile definitorii ale canonului și posibilitățile de cunoaștere sau evaluare care decurg din aceste cataloage de scriitori sau opere, sau din selecția unui autor model, apar deja în primele tratate de teorie literară. Antonio de Nebrija și Juan del Encina îl consideră pe Juan de Mena un autor „canonic” și folosesc opera sa ca sursă de exemple, primul pentru gramatica sa, cel de-al doilea pentru tratatul său despre poezia castiliană. Același lucru se va întâmpla și cu Garcilaso atunci când El Brocense și Herrera îl vor ridica la rangul de autor clasic demn de exegeza profundă la care îl vor supune amândoi; mai presus de toate, în *Adnotările lui Herrera* , intenția de a oferi un model de „perfecțiune”, de „noblețe și excelență”, care să lumineze ordinea elocvenței care stă la baza poeziei sale (a lui Garcilaso și a sa, așa cum recunoaște Francisco de Medina în prologul său) este clară.[877] [878]).

După cum am văzut, elementele implicate în formarea sau propunerea unui canon sunt variabile; în orice caz, un canon implică o viziune sistematică asupra trecutului literar și stabilește valorile care autorizează selecția anumitor opere - sau obiecte artistice - și înlocuirea altora. Din acest motiv, canonul poate fi studiat din perspective pragmatice dacă scopul este de a stabili cine a instigat un anumit catalog de opere și de a descoperi cine a creat un anumit catalog de opere.

466

criteriile pe care le-au folosit; așa cum s-a văzut, pot exista canoane individuale, bazate pe memoria lecturilor — parcursul unor autori precum Don Iñigo în

[877] Pentru aceste scrieri, vezi lucrarea mea *de Arte Poetice Medievale,* Madrid: Ediciones del Labe
Rinto, 2000.

[878] Avertisment privind absența unui canon sau a unei liste de autori care să răspundă la Aceste criterii: „Este adevărat că în vremurile noastre au ieșit la iveală anumite istorii pline de erudiție și diligență curioasă și de la ai căror autori, datorită vechimii și eminenței studiilor lor, ne așteptam la un stil atât de plin și împodobit pe cât cerea demnitatea subiectului, dar, citind cărțile lor cu atenție, ne-am văzut speranța batjocorită, găsindu-le pătate de niște pete care, chiar privite fără invidie, sunt vrednice de o justă mustrare”, *Note despre poezia lui Garcilaso,* ed. de Inoria PEPE și José María REYES, Madrid: Cátedra, 2001, pp. 189-190. Ar fi vorba acum despre un „canon stilistic ”.

Proeiumul său — sau o atitudine de protejare a valorilor — emanată dintr-o poziție publică sau academică — lista controversată cu care H. Bloom își formează importanta monografie despre *Canonul occidental.* Deoarece relațiile dinamice determină formarea acestor registre literare, deși odată construite exercită, asupra altor autori și texte, presiunea calităților pe care le conțin; greutatea **tradiției** și validarea continuă a acelorași lecturi sunt factori care exercită un control crucial asupra construcției și menținerii acestor structuri ideologice și estetice, care influențează domenii sociale — educația: lista cărților care ar trebui citite la fiecare nivel educațional — , domenii politice — naționalismele și grupurile etnice: operele care transmit o identitate culturală — și domenii de gen — lecturile care promovează sau critică comportamentele masculine sau feminine, homosexuale sau homofobe.

Principiile analitice ale acestei teorii au apărut din diferite abordări metodologice care, datorită impactului lor, par să se învârtă în jurul lucrării lui Harold Bloom, * *Canonul occidental* * (1994), care constituie ea însăși un răspuns ironic la seria de atitudini negative ridicate împotriva literaturii occidentale. Acest critic american, cu dimensiunile sale chinuitoare, își propune, dacă nu să salveze, atunci cel puțin să înregistreze și să-și amintească [879]. Prin urmare, este oportun să analizăm aceste mișcări teoretice care au apărut în jurul canonului, începând cu dezbaterea promovată în universitățile americane.

„23.2. Criza literară americană^ conflictele legate de canoe

De-a lungul ultimului deceniu al secolului al XX-lea, influența exercitată de criticii radicali de origine europeană (deconstrucția, pe de o parte, și

[879] A SUBLINIAT Alistair Fowler, canoanele actuale apar din speculații critice: „Literatura pe care o criticăm și despre care teoretizăm nu este niciodată întregul. Cel mult, vorbim despre subseturi considerabile de scriitori și scrieri din trecut. Acest domeniu limitat este canonul literar general acceptat", „Gen și canon literar", în *Teoria genurilor literare,* ed. de Miguel A. GARRIDO GALLARDO, Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 95-127, p. 95.

poststructurismul cu rădăcini marxiste , pe de altă parte) a perturbat complet percepția fenomenului literar în marile universități americane . Pe scurt, pe de o parte se aflau criticii care puteau fi etichetați drept conservatori - Allan Bloom, W. Bennett, R. Kimball și Harold Bloom - iar pe de altă parte, susținătorii ideologiilor multiculturale care apăruseră în cadrul societății americane, revendicându- și propria viziune asupra lumii - literară în acest caz - și respingând orice alte opțiuni pe care le considerau străine perspectivelor lor unice. Propunerile formulate de feminista Lillian S. Robinson și de afro-americanistul Henry Louis Gates pot fi rezumate ca reprezentative ale acestui ultim grup . Există, desigur , gânditori care observă această dezbatere din alte perspective, încercând să aducă soluții conciliante care să readucă critica la poziția sa evaluativă: acesta este cazul lui Jonathan Culler, Frank Kermode și J. Guillory.

Atmosfera în care au apărut aceste dispute a fost cea a conflictului izbucnit în anii 1980 — în preajma președinției republicane a lui Reagan — între valorile culturii tradiționale americane care trebuiau apărate și impunerile exercitate de „multiculturaliști ", ai căror principali lideri, îndepărtați de arenele politice, începeau să ocupe poziții decisive în instituțiile universitare. W. Bennett, care a fost secretar al Educației între 1984 și 1988, a inițiat o listă de autori care trebuiau citiți în școli pentru a asigura transmiterea principiilor etice pe care se bazează democrația, precum dreptatea, libertatea și egalitatea. Desigur, aceste fundamente nu au fost respinse de purtătorii de cuvânt ai grupurilor minoritare, ci mai degrabă de identitatea culturală impusă, deoarece nu se simțeau parte a unor tradiții străine „lumilor" lor, cu atât mai puțin reprezentate de „voci" pe care nu le recunoșteau ca fiind ale lor. Astfel au apărut analizele socio- literare , care pledau pentru demontarea acelor canoane înrădăcinate în trecut sau pentru dispariția lor radicală, negând literaturii orice valoare reprezentativă sau funcție socială . Așa cum am menționat anterior , înșuși rolul criticii literare a fost pus sub semnul întrebării , dând naștere unui curent de opinie care a alimentat așa-numita „retorică a crizei"; scopul nu a fost atât de a indica ce opere ar trebui citite sau interpretate, cât mai degrabă de a fundamenta în prealabil cadrele ideologice ale acelei interpretări .
468

23.2.1. Harold Bloom: Apărarea canonului occidental

Aici ar trebui să se situeze apărarea oportună a operei **Canonul occidental* * (1994) de către Harold Bloom, o apărare pe care încearcă să o salveze de atacurile

acelor minorități pe care le grupează într-o ironică „Școală a resentimentului". Ceea ce contează cel mai puțin în monografia lui Bloom este lista de autori propusă, deoarece orice listă dezvăluie imediat deficiențe sau absențe considerate relevante. Bloom îl face pe William Shakespeare figura centrală a canonului său și trasează o cale prin douăzeci și șase de autori, dintre care doar doi sunt femei - Jane Austen și Emily Dickinson - toți albi. În orice caz, preocuparea lui Bloom a fost să identifice valorile estetice, să asigure linia de transmitere și să descrie efectele derivate din această percepție, care era, mai presus de toate, personală. Și prezintă aceste poziții din izolare, din convingerea unei solitudini care îl face atât caustic, cât și elegiac în fața unui proces de contemplare estetică despre care știe că va dispărea inevitabil. Prin urmare, principala sa sarcină este de a descrie comunicarea – acum personală, fostă publică – menținută cu acei autori selectați pe care, fără nicio intenție de a fi polemic, i-a considerat suficientă pentru a transmite „amintirea" unui trecut pe care îl vede acum ca fiind radical contrazis de atitudinile resentimente ale criticilor minoritari – colegii săi . Definiția canonului dată de Bloom se bazează pe rădăcinile sale biblice:

> Canonul, un cuvânt religios la origine, a devenit o alegere între texte care concurează pentru supraviețuire, indiferent dacă această alegere este interpretată ca fiind făcută de grupuri sociale dominante, instituții de învățământ , tradiții critice sau, așa cum fac eu, de autori aparuți ulterior care se simt aleși de figuri concrete anterioare (p. 195) [88] °.

Această noțiune de competiție este fundamentală, dezvăluind ritmul dinamic cu care canoanele — nu au existat niciodată, nu există și nici nu va exista vreodată doar unul — s-au format de-a lungul istoriei; este adevărat că Bloom consideră că acest grad de rivalitate care apare între texte sau

> „ Elegie către Canon", prolog la Canonul *occidental,* reprodus în *Canonul literar,* op. cit., pp. 189-219, printre autori care nu se cunosc neapărat între ei[880] Ea apare ca o consecință a căutării unei anumite faime, a unei pretenții de nemurire sau a unei moșteniri durabile - noțiuni care capătă sens doar ca postulate romantice . În orice caz, canonul nu poate reproduce conflicte sociale, așa cum încearcă omologii săi americani, ci mai degrabă reflectă anchetele la care se supun diverse „sinuri" individuale (cel al autorului și al cititorului, dar și cel al criticului) în căutarea unei percepții estetice care să îi satisfacă ca indivizi, nu ca membri ai unei anumite comunități. Nu criticii ar trebui să impună valori literare, ci mai degrabă aceste valori care derivă din investigațiile, ce-i drept chinuitoare, ale autorilor care au reușit să se desprindă de tradițiile stereotipe pentru a propune o nouă modalitate de a „citi" sau de a descifra lumea fragilă din jurul lor. Originalitatea este factorul cheie în structura canonului, de unde și valoarea acordată

[880] Cine este cel mai bun povestitor, de exemplu? Don Juan Manuel, Geoffrey Chaucer, Giovanni Boccaccio? Doar al doilea, englezul, apare pe lista lui Bloom.

gândirii creative a lui William Shakespeare, nu doar o sursă inepuizabilă de interpretări, ci și un adevărat arhitect al condiției literare [881]. Formarea canonului este, așadar, înțeleasă ca un proces de opoziții continue între conștiința individuală a autorilor și greutatea colectivă a tradițiilor literare care trebuie depășite, pur și simplu pentru că trebuie îmbunătățite sau adaptate la noi nevoi; dar judecata estetică, niciodată judecata ideologică, trebuie să fie cea care ghidează aceste procese creative:

> Se pătrunde în canon doar prin forța estetică, care este compusă în principal din următorul amalgam: stăpânirea limbajului metaforic, originalitate, putere cognitivă, înțelepciune și exuberanță în dicție (p. 205).

Se poate fi de acord sau nu cu autorii aleși de Bloom, dar categoriile pe care le folosește pentru a-și fundamenta criteriile de selecție constituie rădăcini esențiale ale procesului dinamic legat de fenomenul creației și transmiterii literare. Ceea ce este foarte clar pentru el este că „canonul occidental" - al său sau al oricui altcuiva - nu este nici un program de salvare socială, nici o salvgardare a identităților rasiale, de gen sau sexuale. Aceste principii, care pot fi urmărite în operele majore ale literaturii universale -

[881] „Originalitatea este marele scandal căruia resentimentul nu-i poate permite…" „de oferit, iar Shakespeare rămâne cel mai original scriitor pe care îl vom cunoaște vreodată", p. 201.

sarea, sunt întotdeauna subminate de creatori, transformate prin elaborare formală , prin voința de a stiliza; în acest fel, cititorul trebuie să poată configura un „canon" pentru a se perfecționa, nu pentru a ratifica poziții politice sau morale:

> A citi în slujba oricărei ideologii, în opinia mea , este același lucru cu a nu citi deloc. Receptarea puterii estetice ne permite să învățăm să vorbim despre noi înșine și să ne acceptăm. Adevărata valoare a lui Shakespeare sau a lui Rabelais constă în contribuția la dezvoltarea sinelui nostru interior (p. 206).

proiecția sa socială sau colectivă va fi cel care va fi îmbunătățit de aceste lecturi, ci mai degrabă ființa individuală în propria sa dimensiune, în concepția sa interioară. Pentru că această conversație cu autorii trecutului are loc în singurătate, din angoasa derivată din condiția muritoare a cititorului sau criticului, transcensă doar atunci când aceste punți estetice sunt construite cu un trecut care face prezentul tolerabil. Prin urmare, principala condiție pentru a determina dacă o operă este canonică sau nu este recitirea, cerută de propria memorie a cititorului, împinsă de nevoia de a se redescoperi sau redefini. În aceste ocazii, este dificil să vorbim despre plăcerea lecturii, când această construcție continuă a sensului intern implică o percepție dureroasă a trecerii timpului, a limitelor la care este supusă viața cititorului, obligându-l să fie din ce în ce mai riguros selectiv.

Critica trebuie să respecte această dimensiune pragmatică. Nu ar trebui să se preocupe de impactul pe care o operă l-ar putea avea asupra anumitor grupuri sociale, deoarece literatura nu ar trebui să intervină în conflicte politice; percepția estetică trebuie să fie unicul său scop.[882] Și din această perspectivă, trebuie să se străduiască să păstreze operele unui canon care a fost stabilit conform acestui criteriu, de unde și reticența de a-l deschide, mai ales dacă scopul este de a-i îmbuna pe reprezentanții „resentimentului". Un canon trebuie să stabilească limite, să construiască un spațiu al „memoriei" și să se impună ca fundament al gândirii culturale. Canonul există pentru a păstra demnitatea estetică , indiferent de complexitățile și contradicțiile care îl locuiesc și care chiar par să-l nege, și mai mult decât al operelor sau al autorilor

[882] „Distrugem toate criteriile intelectuale și estetice ale științelor umaniste și sociale în numele justiției sociale", p. 212.

, trebuie să fie un garant al valorilor estetice, de unde și această mărturisire care tranșează orice controversă:

> Nu este, nu poate fi, exact lista pe care o dau eu și nici cea pe care ar putea-o da oricine altcineva. Dacă ar fi, aceasta ar transforma lista respectivă într-un simplu fetiș, într-o simplă marfă (p. 215).

Și avertizează, pentru a nu exista neînțelegeri, că apărarea unui canon precum cel occidental nu reprezintă o apărare a Occidentului sau a unei întreprinderi naționaliste; este doar proclamarea acelei nemuriri care rămâne încuiată în opere sublime, așteptând ca un cititor să poată extrage din ele dimensiunea lor estetică și cognitivă; prin urmare, funcția pragmatică a canonului nu este alta decât aceea de a reține și ordona lecturile unei vieți întregi, ceea ce propune Bloom în lista sa.

■ - 23.2.2. Lillian S. Robinson: identitatea feminină a canonului

Lillian S. Robinson, cu unsprezece ani înainte *de Canonul occidental,* în 1983, lansase deja o provocare la adresa canonului literar construit de și pentru bărbați , [884] denunțând absența virtuală a femeilor din orice listă de natură școlară sau programatică, insistând în același timp asupra tratamentului părtinitor pe care l-au primit figurile feminine în textele construite de autori bărbați; situația impunea lansarea provocării pe care o formulează acum:

> Provocarea feministă, deși intrinsec controversată (și, în opinia mea, stimulantă), nu a fost pur și simplu un atac repetat, ci o serie de alternative sugerate la militantismul și atitudinile predominant masculine ale canonului acceptat (p. 117).

Robinson examinează alternativele luate în considerare de feministe: analizarea critică a canonului receptat pentru a încuraja lecturi reînnoite , deschiderea acestuia către voci feminine sau instigarea unui canon r 884. Vezi „Trădând textul nostru. Provocări feministe la adresa canonului literar", *în Canonul literar,* pp. 115-137.

compus exclusiv din femei. Prima dintre aceste căi i se pare potrivită în măsura în care un canon, chiar și unul compus exclusiv din bărbați, reprezintă un repertoriu de idei, motive și mituri care nu ar trebui ignorate, ci mai degrabă adaptate hermeneutic noilor valori feminine, mai ales că poate servi la identificarea „ideologiei sexiste" (p. 119); a doua cale poate permite „umanizarea canonului" (p. 122) dacă este posibil să se confere o entitate proprie punctului de vedere al autoarelor, bazându-se pe figurile admise în acea listă pentru a justifica prezența unor noi creatoare, întotdeauna cu scopul final de a construi o tradiție feminină; în aceste două cazuri, canonul tradițional nu este negat, dar criteriile utilizate în selecția autoarelor sunt puse sub semnul întrebării:

> Nu există niciun motiv pentru care canonul ar trebui să vorbească cu o singură voce sau ca un singur om asupra întrebărilor fundamentale ale experienței umane (126).

Dacă se poate stabili o tradiție feministă autentică, s -ar putea să nu fie necesar să se propună un contra-canon feminist. În schimb, eforturile acelui sector critic s-ar putea concentra pe determinarea existenței unei imaginații pur feminine , distingând trăsăturile care o caracterizează. O altă problemă cu care s-ar confrunta un astfel de canon format de femei ar decurge din limitele ridicate de autorii sau criticii specializați în scriitoare de culoare sau lesbiene , atunci când identitatea acelor literaturi particulare este destul de precară.

Cu toate acestea, ea consideră valoroasă sugestia de a deschide spectrul formelor literare către alte stiluri — scrisori, jurnale, autobiografii, istorii orale, poezie privată — care sunt mai apropiate de conștiința feminină, întrucât acestea sunt texte produse de femei în circumstanțe foarte diverse:

> În general, critica feministă a fost destul de receptivă la acest material, recunoscând că acele condiții care le-au dat multor femei imboldul de a scrie sunt exact aceleași care nu au făcut posibil ca cultura lor să le definească drept scriitoare (p. 135).

Sunt definite materialele și sunt conturate metodele care pot promova - afirmarea unei tradiții feminine, capabile să înlăture fundamentele canoanelor moștenite.

23.2.3. Henry Louis Gates: canonul afro-american

Henry Louis Gates mânuiește, de asemenea, împotriva canoanelor occidentale - „tradiția afro-americană" care îl distinge și pe care o apără cu tot radicalismul posibil, opunându-se fundamental lui William Bennett și Allan Bloom, pe care îi numește un „duo dinamic al noii drepte culturale" (p. 11) · Denunțul este îndreptat împotriva pretenției acestei drepte americane de a apăra un canon care transmite valori anterior golite de orice sens politic; dimpotrivă, stânga cere politizarea literaturii pentru a-și apăra principiile odată cu ea; acesta este motivul care obligă la respingerea acelor antologii sau compilații de autori în care vocile afro-americane nu numai că lipsesc, dar în care nici măcar compilatorii lor nu acceptă principiile care le-ar permite să se elibereze de aceste prejudecăți; chiar, entitatea unei literaturi afro-americane a fost negată, prin ignorarea ei, pentru a postula existența unei singure literaturi americane; de aici și valoarea acordată Antologiei *Norton de Literatură Afro-Americană* (1997), compilată de WW. Norton, în care o tradiție literară specifică capătă consistență, conturată în operele scrise de autori de culoare, după criterii care se dovedesc a fi similare cu cele utilizate în elaborarea canoanelor occidentale:

> Vom aduna textele „esențiale" ale canonului, autorii „cu siguranță importanți", pe cei care ni se par indispensabili pentru înțelegerea formei și a formării tradiției. Adesea, canonul este prezentat ca „esența" tradiției, chiar ca măduva tradiției: relația dintre textele canonului trebuie să dezvăluie logica internă inerentă sau voalată a tradiției sale (p. 177).

Premisele enunțate nu îl împiedică pe Gates însuși să semnaleze unele zone gri în câmpul literar construit, mai ales dacă scopul este de a stabili o concepție globală despre negritate. Important este să se creeze o propunere care să contrazică modelele impuse de dreapta și să permită acestui grup rasial să dobândească o identitate culturală fermă și coerentă din care să interfereze cu cadrele stabilite.

[8Ss] În «Operele maestrului: despre formarea canonului și tradiția afro-americană », în *Canonul literar,* pp. 161-187.

sau planuri educaționale; ecourile teoriilor lui J. Derrida ajung până la * sinteza ideilor:

> Identitatea de sine este o cerință pentru acțiune, pentru schimbarea socială . Și pentru a beneficia de această acțiune colectivă trebuie să ne construim pe noi înșine, în același

> mod în care a fost construită națiunea, așa cum s-a întâmplat cu clasele , CU *întregul* univers social (p. 181).

Abia atunci va căpăta sens prezența literaturii negre autentice, nu doar cea scrisă, ci și cea răspândită în forme dialectale și orale.

23.2.4, Jonathan Culler; noile științe umaniste

Printre pozițiile conciliante din această dezbatere, preocupate de găsirea unor noi modalități de analiză a fenomenului literar, se remarcă intervenția lui Jonathan Culler, axată pe „Viitorul științelor umaniste ” , considerată deja cu adevărat problematică în 1988, având în vedere virulența controverselor cu care erau implicați gânditorii [883]; ceea ce îl interesează este să salveze simțul critic al teoriei, departe de pozițiile decadente ale gânditorilor de dreapta, hotărâți să protejeze identitatea culturală a Occidentului; el postulează alte mijloace de apărare a acestor „științe umaniste”:

> Prin urmare, mi se pare că un program clar pentru viitorul științelor umaniste nu ar trebui să accepte un principiu al unității, ci poate o serie de imperative divizate, care nu sunt în întregime compatibile . Astfel de imperative , precum dublul precept de a transforma canoanele și de a le rezista, delimitează un spațiu pentru acțiune și dezbatere printr-o diviziune care poate fi o condiție a vigilenței și vitalității intelectuale (p. 149).

[883] „ Nu știm nimic despre viitor , dar invariabil descoperim că avem multe de spus despre el, profețind, poate, că dacă critica continuă pe cursul său actual, va duce la distrugerea studiilor literare, la golirea minții americane, poate la declinul civilizației sau cel puțin la sfârșitul educației umaniste așa cum o știm”, p. 140; vezi „ Viitorul științelor umaniste”, *în Canonul literar,* pp. 139-160.

Prin urmare, nu poate exista o „cultură comună", mai ales dacă este formulată *475* după linia propunerii lui Bennett de a recupera canonul grecilor, al autorilor renascenști sau al operelor lui Shakespeare. Culler consideră necesar să se accepte faptul că societatea americană este multilingvă și multirasială și, prin urmare, străină de aceste modele unitare ale gândirii occidentale, mai ales dacă se urmărește intervenția în procesele educaționale și participarea la formarea elevilor imersați într-o cultură audiovizuală care provoacă o dispersie continuă a valorilor. Aceasta nu înseamnă că textele canonice ar trebui ignorate sau că literatura produsă de autori de culoare sau din lumea a treia, sau de femei, ar trebui disprețuită, deoarece efectele lor critice sunt extrem de valoroase. Științele umaniste trebuie să predea cititul, dar nu într-un mod standardizat, menținând o singură interpretare posibilă; perspectivele alterității trebuie acceptate și combinate cu o viziune multiculturală. Canonul trebuie deschis, iar literatura comparată trebuie să sugereze cele mai bune modalități de revizuire a acestuia, prin transcenderea orizontului limitat al literaturii naționale:

> Literatura comparată, cu o viziune mai largă, exercită o forță critică demitizatoare asupra fundamentelor culturale ale unei națiuni (p. 153).

În orice caz, critica trebuie înțeleasă ca una dintre forțele istorice capabile să impulsioneze schimbarea ordinii sociale.

Frank Kermode: Instituție și canon

Frank Kermode, într-un eseu din 1979, „Controlul instituțional al interpretării" [88], subliniază faptul că canonul este legat de munca interpretativă desfășurată asupra unui grup de opere, mai degrabă decât de caracteristicile sau valorile prin care sunt definite textele; pe de o parte, această poziție implică faptul că în anumite opere există forțe sau tensiuni care dau naștere la comentarii continue de care depind transmiterea, acceptarea și, mai presus de toate, autoritatea lor, așa cum demonstrează munca exegetică a Bisericii în configurarea unui canon al cărților sacre.

23.2.5.

[887] În *Canonul literar,* pp. 91-112.

476 doi; prin urmare, oportunitatea de a lua în considerare dimensiunea interpretativă - sponsorizată sau promovată de o anumită instituție, mai ales dacă aceasta tinde să „legitimeze" sau să anihileze noile doctrine; instituțiile sunt cele care conferă validitate textelor „înainte de a autoriza exegeza lor profesională "; în momentul în care se realizează o schimbare, avansul exegetic este de neoprit, așa cum demonstrează cazurile lui J. Joyce, H. Melville sau G. Eliot; problema apare atunci când cineva nu este de acord cu orientările analitice reglementate de un organism instituțional, de exemplu de o

universitate, care își bazează judecățile de valoare pe cunoștințe și experiență:

> Cred că instituțiile conferă valoare și privilegii textelor și autorizează modalități de interpretare; și că calificarea precisă de a fi membru veteran al unor astfel de instituții implică acceptarea, nu , desigur, completă, a unei astfel de stări de fapt (p. ni).

Instituția acordă legitimitate indivizilor care îi aparțin și le acceptă actele interpretative dacă acestea coincid cu paradigmele de analiză dictate de aceasta; prin urmare, este posibil să vorbim despre restricții canonice și hermeneutice, dar nu privite negativ, ci mai degrabă din această formulare paradoxală:

> Și exegeza are regulile ei, fundamentul pe care a fost construită întreaga structură a hermeneuticii moderne. Recunoscând autoritatea tacită a instituției, cunoaștem întinderea libertății pe care o avem de a interpreta. Este un preț care trebuie plătit, dar beneficiul obținut este incalculabil (p. 112).

Cel puțin, dincolo de limitele la care trebuie să se conformeze practica interpretativă, Kermode afirmă existența unui canon care își transmite valorile din trecut către un viitor la care prezentul poate încă participa.

23.2.6. John Guillory: harta canonică

J. Guillory, în *Capitalul cultural: Problema formării canonului literar ,* leagă și el canonul de instituțiile școlare, dar nu

[888] Chicago: Editura Universității din Chicago, 1993.

Este înțeleasă nu ca un set limitat sau restrâns de elemente, ci ca un mijloc de transmitere a valorilor, care nu trebuie neapărat să fie stilistice , ci mai degrabă sociale, deoarece sunt instigate în cadrul unei comunități susținute de o anumită ideologie. Prin urmare, principiile estetice nu sunt nici uniforme, nici universale, de unde și efortul de a distinge factorii comuni care au contribuit la formarea canoanelor. Pe de o parte, se vorbește despre „complexe instituționale" care permit perpetuarea judecăților de valoare și asigură că anumite opere își mențin relevanța nealterată; pe de altă parte, sunt conturate canalele care contribuie la acest proces, cum ar fi istoriile literare sau antologiile, destinate unor cititori specifici ale căror obiceiuri de lectură încearcă să le ghideze, conturând astfel un fel de *hartă* ce cuprinde toate tipurile de relații culturale și individuale.

Liniile de gândire comune acestor trei teoreticieni ne permit să abordăm problemele legate de canon – valorile canonicității, efectele derivate din formarea sa și

mijloacele de diseminare și influență pe care le exercită – fără a intra în polemica care îi pune pe conservatori împotriva ideologilor de stânga. Literatura și percepția sa, fie ea estetică sau socială, beneficiază în cele din urmă.

* 23.3. Contribuții europene la teoria canonică

Departe de dezbaterile americane despre valoarea — estetică sau ideologică — ce ar trebui acordată canonului, mai multe dintre metodologiile critice propuse în ultimele decenii ale secolului al XX-lea în Europa influențează direct această teorie, fără a o aborda în mod explicit. Acest lucru se întâmplă, mai ales, în cazul polisistemelor, așa cum s-a menționat deja (§ 21.1.3), dar în teoria textului artistic al lui Iourij M. Lotman (§ 10.2.1.1), adevărata rădăcină a acestor orientări sistemice, se poate localiza o bună parte din componentele care ne permit să configuro un model al relațiilor canonice, așa cum i-a amintit J.M. lui Pozuelo Yvancos, recuperând liniile principale ale acestei școli și implicând sociologia gustului literar a francezului P. Bourdieu în aceleași abordări.

47 USD

23.3.1. Canonul din interior al sistemului literar

Teoria polisistemelor este îndatorată abordărilor critice propuse de formalism, de Școala de structuralism din Praga și de Bakhtin însuși, cu viziunea sa asupra literaturii ca organism ierarhic de modele care se raportează și se opun unele altora. Acesta a fost unul dintre principiile care explică formarea canoanelor: modul în care operele admise într-un set dat, susținute de forțele estetice sau doctrinare ale acelui set, au rezistat noilor creații care, situate la „periferie", se străduiau fie să ocupe acel „centru" literar, fie să-l înlocuiască. Această viziune asupra literaturii ca o construcție verbală dinamică, așa cum ne amintește Pozuelo Yvancos, era deja prezentă în studiile lui Tynyanov din anii 1920; această concepție a „faptului literar" a integrat fenomenul variabilității particularităților istorice, pe care se bazează traiectoria teoretică a polisistemelor. Astfel, în schema lui I Even-Zohar (vezi p. 430), canonicitatea nu se manifestă în texte, ci în „repertoriu", definit de israelit ca ansamblul de „legi" și principii care reglementează producția de texte și utilizările pe care le vor obține; „repertoriul" este o noțiune pragmatică ce o înlocuiește pe cea de cod, deoarece nu se referă doar la limbaj, ci la elementele structurale care intervin în formarea textului: gramatica sa, vocabularul său, fenomenele stilistice, toată acea țesătură de relații care i se dă cititorului și care îi modelează viziunea asupra lumii.

În cadrul polisistemelor, canonul nu poate fi situat în locul ocupat de texte sau „produse" sau în cel al „repertoriului", deoarece este o dimensiune care depășește aceste poziții pragmatice; canonul se referă , în orice caz, la sistem în ansamblu, dacă acceptăm distincția făcută de Even-Zohar între o „canonicitate statică" și o „canonicitate dinamică" (vezi § 21.1.3); prima este cea care permite formarea de liste sau cataloage de texte, cea de-a doua, în schimb, este cea care explică mobilitatea și inserarea de tensiuni care transformă sistemele în virtutea schimbărilor care se produc în contexte (sau „instituții") [884]; nu este același lucru ca opera să fie introdusă în „canon" (cel

ordine statică) mai degrabă decât în „repertoriu" (procesul dinamic), deoarece în acest ultim caz modelul literar devine un principiu activ în producția textuală. După cum a

Paul LAUTER este de acord, din alte perspective, cu această abordare atunci când afirmă: „Într-o oarecare măsură, fiecare text înscrie temeiul social împotriva

subliniat Pozuelo Yvancos, această noțiune de „model" ar fi echivalentă cu orizontul așteptărilor al lui Jauss sau cu codurile culturale ale semioticii.

23.3.2. Semiotica din Tartu

Încă din anii 1970, principiile esențiale care aveau să fie dezvoltate ulterior în teoria canonului sunt perceptibile în structura textelor artistice ale lui I.M. Lotman, așa cum a subliniat Pozuelo Yvancos , amintind de opoziția lui Lotman din 1970 față de - noțiunile de „estetică a identității" și „estetică a diferenței" sau de dihotomiile pe care le explorează în lucrarea sa * [Tesi] *sullo studio semiotico della cultura* * (1973), cum ar fi „centru"/„periferie", „sus"/„jos" sau „interior"/„exterior", care sunt cruciale pentru explicarea nu numai a construcției canoanelor, ci și a proceselor de transformare pe care le suferă. Mai mult, în analiza sa asupra „semiosferei", [el stabilește noțiuni precum conștiința de sine, nivelurile de reconstrucție și metatextele. Acesta este un proces de cercetare deschis] , axat pe problema „creativității " și pe modul în care trăsăturile creative coexistă cu codurile [8'2] ; Această ultimă cale este cea care conduce la analiza perechii „previzibil" și „imprevizibil" în sistemul literar explorat în 1992893. [În] urma acestui fapt

„în care a fost creată. Într-adevăr, se poate argumenta că operele literare apar la intersecția realității istorice cu tradiția culturală. Rezultă că, dacă suntem interesați de o perspectivă mai cuprinzătoare asupra trecutului, vom selecta texte diverse din punct de vedere istoric și cultural», *Canon and Contexts,* Oxford: Oxford University Press, 1991, p. nr.

[890] «La lamentable incomunicación que vive la teoría literaria, producida și consu

„Este adesea măsurată în spații teoretice înguste, iar tendința de a înlocui rapid o teorie cu opusul ei a marginalizat, de asemenea, puternica teorie a lui I. Lotman și a școlii de la Tartu-Moscova din dezbaterile din jurul canonului, fiind, după cum mi se pare, contribuția care a produs o ordonare teoretică mai completă și sistematică a problemelor care se intersectează în astfel de dezbateri și cred că ar putea acționa ca un punct de elucidare clară și o ieșire productivă către ele", p. 91.

[891] „Despre semiosferă", în *Criteria,* 30 (1984), 3-22; vezi § 10.2.1.2, p. 183.

[892] «Despre rolul factorilor întâmplători în evoluția literară» {1989], în *Discurs,* 8 (1993), 91-102.

[893] *Cultură și explozie. Prevedibilită e imprevededibilită,* Milano: Feltrinelli, 1993.

480 În analiza sa asupra operei lui Lotman, Pozuelo Yvancos enumeră cele trei contribuții principale ale savantului din Tartu la teoria canonului:

1) Evaluarea limitelor impuse de granițe în „semiosferă" și care permite analiza dialecticii dintre nivelurile canonizate *și* necanonizate într-o cultură, descriind dinamismul acesteia; aceste aspecte, deja regăsite în formulările lui Tynyanov și Șklovski, sunt completate de relațiile care apar între centrul și periferia oricărui sistem cultural; acesta nu poate exista fără elementele exterioare sale; schimbările modelelor culturale implică trecerea de la o sferă externă la alta; pentru aceasta, este necesară

formarea unor canoane care să justifice spațiul intern în care acea cultură dobândește o identitate precisă; o ordine statică nu apare ca o consecință a acestui proces, deoarece fiecare „cultură" se afirmă împotriva amenințărilor externe a ceea ce poate fi considerat „non-cultură"; prin urmare, uneori este dificil să se definească însăși noțiunea de literar, când se pot găsi texte străine valorilor inerente unui canon sau opere etichetate drept paraliterare, dar în care este posibil să se perceapă forțe sau tensiuni ce se vor dezvolta în viitor. Textele admise într-un canon generează o memorie intențională, ajustată la o ierarhie de principii, a cărei validitate depinde de natura durabilă a elementelor sale structurale subiacente. Astfel, un canon este întotdeauna istoric și se construiește ca o consecință a unei teorii care îl alimentează cu concepte și îi conferă coerență.

2) Toate cercetările grupului de la Tartu se bazează pe necesitatea de a înțelege condițiile care afirmă textualitatea și de a defini relațiile și mișcările acesteia (vezi p. 178); este o anchetă similară cu cea a criticilor multiculturaliști; cultura nu depinde de o adăugare progresivă de opere, ci de mecanismele care generează aceste texte, înzestrendu-le cu o dimensiune organizațională și un grad de conștiință ce le permite să afirme viziunea asupra lumii necesară; textele apar ca o consecință a schemelor ideologice ale culturii, concepută ca un „mecanism generativ și structurant"; această concepție este considerată esențială de Pozuelo Yvancos pentru stabilirea unei teorii a canonului; deoarece cultura provine din două principii opuse: tendința spre varietate (cuprinde tot felul de structuri, chiar și amorfe) și tendința spre uniformitate (impunerea unor norme rigide care susțin modelele de organizare internă). Regularitatea este cheia propunerii de „meta-texte", adică coduri de reglementare sau auto-

organizare; un canon trebuie să se refere la texte, nu la coduri sau modele, ajustate unor scări sau straturi de valoare; această noțiune ne permite să înțelegem includerea sau excluderea operelor din domeniul literar, ca o consecință nu doar a unor impuneri care pot fi explicate într-o ordine sincronică, ci ca urmare a dinamismului diacronic care favorizează schimbările de norme în „meta-texte".

3) Pentru Lotman, „creativitatea" textului pune în discuție canoanele; „centrul" și „periferia" își schimbă locul, dând naștere unor forme noi; acesta este principiul imprevizibilului care explică apariția bruscă a textelor inovatoare care cer un nou cod de interpretare, provocând modificarea sau „explozia" celui precedent ; acești factori întâmplători sunt determinanți și în formarea canonului, chiar dacă istoria literară impune o ordonare sau se străduiește să regularizeze aceste situații de dinamism, de obicei prin propunerea unor straturi diferite de percepție a fenomenului literar; acolo s-ar putea găsi o nouă valoare pentru înțelegerea articulării canoanelor din perspective istoriografice: textele inovatoare trebuie integrate în procesele de regularitate, dar aceeași noțiune de „proces" implică asimilarea dinamismului din care se naște literatura și care reproduce tensiunile ridicate de subiecți, individuali sau colectivi, atunci când creează sau instigă o

anumită producție.

MMMMI 23.3.3. «Sociologia gustului» a lui Pierre Bourdieu

Pozuelo Yvancos consideră că liniile de gândire ale acestui sociolog francez constituie o alternativă solidă la dezbaterile despre teoria canonului[894] mai ales dacă se iau în considerare principiile stabilite în *Regulile artei: Geneza și structura câmpului literar* din 1992[895] Bourdieu transcende fenomenul literaturii pentru a încerca să definească cheile canonului estetic al culturii actuale, într-un arc cronologic care ar duce de la vremea lui Baudelaire și Flaubert până în prezent; acea monografie din 1992 a fost, în

[894] Vezi «Capitolul VI. Canonul literar *și* câmpul sociologic: propunerea lui Bour» Dumnezeu», pp. 105-120.
[895] Barcelona: Anagrama, 1995.

În realitate, un eseu dedicat *Educației Sentimentale,* constituind un punct de plecare pentru o explorare mai amplă dedicată câmpului literar din Franța anului 1850; pe această bază empirică se ridică ceea ce el numește „Fundamentele unei științe a operelor", pornind de la aceste principii:

> A căuta soluția la o problemă canonică sau alta în studiul unor cazuri (...) înseamnă a supune ierarhia tacită a genurilor și obiectelor unei transformări care nu este lipsită de legătură cu cea care, potrivit lui Erich Auerbach, a fost realizată de inventatorii romanului modern (...) O transformare similară este cea care trebuie realizată pentru a impune o nouă mentalitate științifică în științele sociale: teorii care se hrănesc mai puțin din opoziția pur teoretică cu alte teorii decât din confruntarea cu obiecte empirice mereu noi; concepte care au mai presus de toate funcția de a desemna, scenografic, seturi de scheme care generează practici științifice controlate epistemologic (pp. 266-267).

În conformitate cu noțiunea de „meta-text" a lui Lotman, Bourdieu dezvăluie potențialul judecăților și reflecțiilor structurate în opere epistolare, scrisori, articole și intervenții publice ale principalilor scriitori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea din Franța; cu aceste principii, el poate contura o imagine a influențelor și a relațiilor literare, foarte similare cu cele implicate în construirea canoanelor: producerea de -valori.[885] [886], recunoașterea propriilor trăsături, definirea categoriilor ideologice și estetice [8?7] , însăși condiția lecturii ca reglementare

[885] Și subliniază: „Producătorul valorii *operei de artă* nu este artistul, ci tabăra".
„producției ca univers al credinței" care produce valoarea operei de artă ca *fetiș* prin producerea credinței în puterea creatoare a artistului. Pornind de la premisa că opera de artă există ca obiect simbolic înzestrat cu valoare doar dacă este cunoscută și recunoscută, adică dacă este instituită social ca operă de artă de către spectatori înzestrați cu dispoziția și competența estetică necesare pentru a o cunoaște și recunoaște ca atare, știința operelor va avea ca obiect nu numai producția materială a operei, ci și producerea valorii operei sau, ceea ce echivalează cu același lucru, credința în valoarea operei", p. 339.

[886] „Totul sugerează că istoria teoriei și filosofiei estetice a
„Arta este strâns legată, fără a fi în mod evident o reflectare directă a acesteia, întrucât se dezvoltă și ea într-un domeniu, de istoria instituțiilor care facilitează accesul la încântarea pură și la contemplarea dezinteresată, precum muzeele sau acele manuale practice de gimnastică vizuală care sunt ghiduri turistice sau scrieri despre artă (printre care trebuie să includem nenumăratele jurnale de călătorie)," p. 431.

reglementări, deoarece un text necesită întotdeauna un cititor capabil să aprecieze - condițiile sale speciale:

> Asemenea percepției „pure" a operelor picturale sau muzicale, lectura „pură" pe care o cer imperativ operele cele mai avansate ale avangardei și pe care criticii și alți cititori profesioniști tind să o aplice fiecărei opere legitime este o *instituție socială* rezultată din întreaga istorie a domeniului producției culturale, istoria producției scriitorului pur și a consumatorului pur pe care acest domeniu contribuie la producerea sa producând pentru el (p. 441).

Încă din 1979, Bourdieu schițase una dintre noțiunile fundamentale care ne permite să conectăm textele care formează canonul: cea a gustului, înțeles din perspective sociologice, încorporat în obiceiurile de consum cultural [8 ' 8] ; în același mod în care J. Guillorv va vorbi despre un „capital cultural" administrat de instituțiile pedagogice , Bourdieu schițase anterior noțiunea de „capital școlar", ca domeniu inerent genezei „câmpurilor" în care se structurează valorile estetice; ideea schițată la începutul acestui capitol este din nou ratificată: canoanele au fost întotdeauna instrumente eficiente în slujba pedagogiei:

> Dacă variațiile capitalului școlar sunt întotdeauna foarte strâns legate de variațiile concurenței, chiar și în domenii precum cinematografia sau jazz-ul, care nu sunt nici predate, nici controlate direct de instituția școlară, nu este mai puțin adevărat că, la un *capital școlar echivalent,* diferențele de origine socială (ale căror *efecte* sunt deja exprimate în diferențele de capital școlar) sunt asociate cu diferențe semnificative (p. 61).

Acest „capital școlar" instigă la crearea unor obiceiuri de „clasare", a unor modele, dacă vreți, de civilitate sau educație legate de învățăturile primite și care determină fixarea și validitatea modelelor culturale, precum și stratificarea internă a obiectelor care le constituie8 · „Criteriul „distincției" este fundamental pentru construirea

[8.8] *Distincție. O critică socială a judecății de gust* [1979], Madrid: Tauros, 1998.

[899] „Recentele transformări în relația dintre diferitele clase sociale și sistemul de învățământ, care au dus la explozia școlarizării și la toate schimbările corelative din sistemul de învățământ în sine — precum și la toate transformările din structura socială care…"

4$4 dintr-un canon, întrucât această categorie ne permite să recunoaștem locul pe care îl ocupă o operă sau un obiect artistic conform unui tabel de valori, care se referă în cele din urmă la acele scheme de socializare educațională (și clasistă), întrucât ceea ce contează este să configurezi un statut de afirmare într-o ierarhie socială:

> Gusturile se supun astfel unui fel de lege generalizată a lui Engel: la fiecare nivel de distribuție,

> ceea ce este special și constituie un lux inaccesibil sau o fantezie absurdă pentru ocupanții nivelului anterior sau inferior devine trivial și comun și este retrogradat la ordinea a ceea ce este considerat normal datorită apariției unor noi consumuri, mai speciale și mai distinctive; și aceasta, încă o dată, chiar în afara oricărei căutări intenționate a unei singularități distinctive și distinse (p. 246).

Bourdieu nu consideră canonul o simplă listă sau un catalog de opere, ci mai degrabă „gramatica" care a favorizat formarea sa; adică setul de reguli dictate de „capitalul educațional" învățat de membrii sau indivizii aparținând unui grup, a cărui coeziune depinde tocmai de această armonie sau compatibilitate a gusturilor sau criteriilor artistice. Canonul se formează doar atunci când se verifică capacitatea de durabilitate a operelor care îl alcătuiesc, proiectându-se de-a lungul unei linii diacronice intervenind, la rândul lor, în construcția acestor orientări educaționale.

23.3.4. Contribuția spaniolă la teoria canonului: José María Pozuelo Yvancos

Istoriografia literară a fost un domeniu fertil pentru propunerea și discutarea valorii formării canonului, mai ales pentru că acest exercițiu se desfășoară pornind de la analiza prealabilă a textelor, realizată

> „(cel puțin parțial) rezultă din transformarea relațiilor stabilite între calificări și poziții — sunt rezultatul unei intensificări a concurenței pentru calificările academice la care a contribuit, fără îndoială, în mare măsură faptul că fracțiunile clasei dominante (șefii industriali și comerciali) și ale claselor de mijloc (meșteșugari și negustori) cele mai bogate în capital economic, pentru a-și asigura reproducerea, au fost nevoite să intensifice cu mare forță utilizarea pe care o făceau anterior a sistemului de învățământ", p. 129.

Acestea sunt câteva chei poetice care se referă, în general, la testamente de autor, în care nu ar fi foarte dificil să apreciem unele dintre trăsăturile despre care vorbea deja Bloom: originalitatea, individualitatea, recunoașterea personală, dimensiunea agonistică a creației, valorile estetice.

Este ușor să găsești propuneri de canoane sau reflecții legate de formarea modelelor culturale în care apare o producție ce răspunde acelorași scheme. Acesta a fost criteriul cu care am construit cele patru volume ale *Istoriei prozei medievale castiliene* ghidat de preocuparea de a identifica cadrele producției textuale care necesită, în virtutea principiilor estetice și a orientărilor ideologice, un tabel de relații literare (sau „cu litere") în care să se recunoască și prin care să se dobândească linii precise de gândire; există, astfel, canoane de puternică coeziune doctrinară, cum ar fi cea construită de „molinism" de la domnia lui Sancho al IV-lea și care se extinde până la sfârșitul domniei lui Alfonso al XI-lea, instigând o producție complexă ce articulează nu atât un canon de texte (ceea ce este și el), cât de „stiluri" sau genuri privilegiate în comparație cu altele: exempla , proza ficțiune, tratate de reflecție politică, producția religioasă; Alte canoane, legate de figuri istorice controversate care au dominat puterea politică, cum este cazul lui Don Álvaro de Luna, în ciuda valorii lor, își pierd rapid validitatea odată cu dispariția principalului lor promotor, deși unele ecouri pot fi recunoscute și în alte contexte curtene.[887] [888]În afara perioadei medievale, există analize referitoare la noțiunea de Epocă de Aur a lui E. R. Curtius [889]și la conceptul însuși de „literatură" formulat în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea de Rosa María.

486

Aradra [9 o 3], până în secolul al XIX-lea, de Leonardo Romero Tobar[890] [891]sau incursiunile

[887] Madrid: Cátedra, 1998-2007.

[888] Articularea a cinci dintre principiile pe care se bazează călătoria prin Discursul despre proza medievală are un impact direct asupra teoriei canonului: este o „istorie a textelor", nu a autorilor, preocupată de „codurile semnelor" (regalitatea, clerul, aristocrația) care intervin în stabilirea „contextelor producției literare", care ne permit să afirmăm o „ordine precisă a scrierii", proiectată într-un „discurs ideologic"; acestea sunt elementele care fac posibilă întocmirea unor scheme de relații generice în care operele sunt grupate în virtutea unor relații care ne autorizează să vorbim despre formarea canoanelor; vezi pp. 10-13 din volumul I (1998), plus ratificarea acelorași criterii la pp. 3969-3972 din volumul IV (2007).

[889] Spania nu dă marii sale înfloriri literare numele de «clasicism» și nici nu El o asociază cu numele unui monarh, dar o numește „Epoca de Aur". La începutul ei se află Garcilaso de la Vega (d. 1536), iar la sfârșit Calderón (d. 1681)," p. 377.

[890] În partea a doua a lucrării *Teoria canonului și literatura spaniolă,* pp. 141-303.

[891] „Câteva considerații asupra canonului literar în secolul al XIX-lea", în *Insula, 6c.* (1996), 14-16.

dedicate secolului al XX-lea de către José-Carlos Mainer [892]; «istoria literară», ca spațiu purtător al unei ideologii și al unor ușoare clasificări, a fost tratată de L. Romero Tobar [893].

Totuși, principala contribuție la „teoria canonului" a fost stabilită de J.M. Pozuelo Yvancos, nu doar din perspectiva critică a monografiei sale din 2000 , *„ Teoria canonului" , ci și printr-o gamă largă de* intervenții care i-au permis să analizeze cazul particular al autorilor în raport cu canoanele — Jorge Guillén [894]— sau cazul general al unui canon.[895] [896]sau să valorifice utilizarea textelor cu criterii estetice și pedagogice! El este responsabil pentru trasarea căilor care permit ieșirea din cercul închis al disputelor dintre conservatori și radicali din Statele Unite, îmbrățișând abordările canonului schițate de criticii europeni și, mai presus de toate, justificând legătura ideologică cu care Lotit inserează noțiunea de „text artistic" în dimensiunea „semiosferei" pentru a configura acel model cultural în care canonul își găsește locul precis. Fie ca această sinteză, pe care o prezintă în *Teoria canonului* (2000), să servească drept concluzie a acestei călătorii și ea dezvăluie căile incerte spre care a fost atrasă critica literară:

> Ceea ce s-a schimbat astăzi, așadar, este *subiectul* teoriei, luat în sens etimologic, care afectează atât subiectul, cât și interpretul său , întrucât subiectul este definit de interpret însuși în contextul activității sale. În literatura teoretică actuală se discută în principal constituirea revendicărilor cognitive și adesea etice ale subiectului care administrează teoria (p. 21).

---

[892] „Despre canonul literaturii spaniole din secolul al XX-lea", în *Canonul literar:* pp. 271-299.

[9] „' «Istoriile literaturii și alcătuirea canonului», în *Canon literari: orín i subversió,* ed. dejaume Ponty și Josep M. SALA-VALLD AURA, Lérida: Instiți® d'Estudis Ilerdencs, 1998, p. 47-64.

[894] „Poezie și critică la Jorge Guillén", în *Jorge Guillén: Omul și opera sa* Gard copertă: Fundația Universitară Jorge Guillén, 1995, pp. 195-219.

[895] „Poetica *antologiei lui* Gerardo Diego ", în *În cercurile de foc. Studiu despre Gerardo Diego, ed.* de FJ. DIEZ DE REVENGA și M. DE PACO, Murcia: Ca Murcia, 1997, p. 85-102.

[896] «Canonul: estetică sau pedagogie?», *Insula, 600* (1996), 3-4.

Aceasta ar echivala cu ratificarea uneia dintre liniile principale pe care a fost construit acest volum: însăși critica literară ajunge să definească spații singulare — din păcate, închise în majoritatea cazurilor — ca și cum ar fi vorba despre apărarea unor principii de acțiune împărtășite de membrii aceluiași grup, școală, tradiție sau, în cele din urmă, „canon” — gândindu-ne tot la viitor — al criticilor.

24. Concluzii

Capitol cu capitol, a fost prezentat un set de observații, considerate fundamentale pentru înțelegerea pluralității tendințelor critice care au apărut de-a lungul secolului al XX-lea, cu o privire orientată spre primii ani ai secolului XXI. Ca o concluzie a acestei explorări, s-a considerat oportun să se adune aici, din capitolele anterioare, acele idei împrăștiate – poate chiar „dispersate" – pentru a oferi o imagine de ansamblu coerentă asupra „criticii literare contemporane", căreia i s-a conferit o consistență cronologică și a fost organizată conform unor abordări care pot fi acum mai bine înțelese [910].

Într-o mare măsură, acest fir neîntrerupt al metodologiilor interpretative relevă una dintre caracteristicile fundamentale pe care se bazează așa-numita cultură occidentală: dispersarea ideilor sau, cu alte cuvinte, imposibilitatea realizării unui model unic de cunoaștere critică care să poată explica toate

[910] Rețineți că această încheiere distribuie tot materialul cărții în cinci secțiuni, deși fiecare capitol este rezumat prin numerotarea corespunzătoare, astfel încât Ç 1 sau 5 17 conțin rezumatul ideilor esențiale ale acelor titluri.

 problemele legate de creația literară și rezultatul ei cel mai palpabil, acela al limbajului artistic rezolvat într-o textualitate plurală, suport al unor forme, stiluri și genuri diverse.

24.1. Analize imanentiste [1]

Primele trei mișcări examinate — formalismul rus, structuralismul ceh și „Noua Critică" — împărtășesc aceleași poziții teoretico-lingvistice, care se cristalizează în studii ce merită să fie numite lingvistico-imanentiste.

[ț[2} *Moștenirea formalistă.* Această viziune comună este clarificată de lucrările ulterioare ale lui Tynyanov și Tomashevsky, care se situează în etapa finală a acestei mișcări, în preajma anilor 1930. Ele ne permit astfel să vedem că, în ciuda diverselor „cercuri" care au alcătuit grupul formalist și a rupturii provocate de Revoluția din 1917, a existat o progresie logică și consecventă în abordările lor analitice, poate neintenționată, dar realizată prin problemele și aspectele abordate. Merită reamintit faptul că investigațiile inițiale asupra naturii limbajului literar au fost urmate de determinări importante privind conceptul de „literaritate" și funcția estetică a limbajului. Acest nivel părea să permită accesul la domeniul mai general al poeziei - discursul formal cel mai studiat - și la cel al structurilor narative, canale prin care se putea articula chestiunea genurilor literare și valoarea care ar trebui acordată istoriei literaturii.

Formalismul a permis o teorie complexă a literaturii și a limbajelor poetice care ar mai avea nevoie de câteva decenii pentru a se dezvolta; acest proces s-ar desfășura departe de Uniunea Sovietică.

{ț[3} *Cercul Lingvistic de la Praga.* Una dintre cele mai semnificative contribuții ale acestui grup este stabilirea unor canale lingvistice pentru studiul limbajului literar, extinzând astfel unele dintre investigațiile formaliștilor ruși, care găsesc, în - structuralismul ceh, posibilitatea propovăduirii teoriilor lor dincolo de o Uniune Sovietică, ostilă perspectivelor lor de cercetare.

O nouă modalitate de observare a artei a apărut la Praga în anii 1930: evaluarea semiologică a operei artistice, care a cuprins în cele din urmă și cea literară. Ca semn, componentele sale aveau să permită dezvoltarea

uneia dintre cele mai cuprinzătoare teorii funcționale (cu diverse propuneri în funcție de relația considerată dintre limbajul poetic și funcția estetică).

Structuralismul ceh a continuat în Occident prin reînnoirea unora dintre pozițiile timpurii ale lui R. Jakobson și, mai presus de toate, ca antecedent direct al unei mari părți a abordării „esteticii recepției". Chiar și „semiotica poetică", în aspectul său semantic subiectiv (L. Dolezel), își va găsi rădăcinile în doctrinele lingvistice ale Școlii de la Praga.

{f41 *Reînnoirea „Noii Critici".* Două considerații pozitive pot fi făcute cu privire la această mișcare. În primul rând, atenția acordată textului ca obiect literar, care conține în el suficiente principii pentru a fi examinat și, în al doilea rând, autonomia dobândită de critica literară, ca activitate care poate explica mecanismele operei, detașată de orice implicații sociologice, istorice sau filosofice. Totuși, acest extremism este cel care a autorizat conceperea unei noi metodologii - cea a Școlii de la Chicago - centrată pe revizuirea celor mai solide poziții estetice ale umanismului: gândirea lui Aristotel.

[5] *Stilistica descriptivă.* În principiu, stilistica se concentrează pe expresia lingvistică ce caracterizează o știință, un autor sau o epocă. Având trei direcții, stilistica descriptivă provine din concepția lui Saussure despre limbaj ca sistem și este dezvoltată în primul rând de Ch. Bally, pentru care „faptele expresive ale limbajului organizat din punctul de vedere al conținutului său afectiv" constituie domeniul de studiu al acestei științe. Aceste fapte expresive permit studierea „ caracteristicilor afective", a „mijloacelor" prin care acestea sunt produse și a „sistemului expresiv" din care fac parte. El era interesat de stilistica legată de limbajul concret, nu de cea care se ocupa de limbajul literar; el se ocupă de faptele expresive ale unei anumite limbi, într-un proces diacronic, ca manifestare a colectivului; prin urmare, el caută, mai presus de toate, să descrie fenomenele lingvistice, materiale într-o stare neutră, independente de subiectivitatea particulară a vorbitorilor; El distinge între efectele naturale și cele evocatoare, enumerând diversele lor posibilități de analiză. Adepții lui Bally au fost cei care au încercat să determine stilistica „discursului" specific autorilor, cu excepția lui Marouzeau, care a propus compilarea de „monografii asupra procedurilor stilistice" urmărite de-a lungul unei perioade sau școli; Bruneau a preferat să se concentreze pe „stilistica aplicată", iar Cressot să aprofundeze selecțiile.

—voluntară și conștientă— a trăsăturilor stilistice ale unui autor, pe o altă cale foarte îndepărtată de orientările descriptive ale lui Bally.

[f 6] *Stilistica generativă.* Preocupată de descrierea mecanismelor formale pe care autorii le implementează în cursul creației lor literare; unul dintre pilonii dezvoltării este stabilit de formularea lui Croce conform căreia limbajul constituie un domeniu în care converg intuiția și expresia, adică limbajul generează reprezentarea pe care o exprimă, negând posibilitatea recunoașterii unui sistem numit „limbaj" și, prin urmare , a unei stilistici descriptive; în orice caz, ceea ce interesează este limbajul ca *energeia,* ca creație, un canal ce va permite dezvoltarea teoriilor stilistice germane, cu caracter sincronic.

Karl Vossler, începând cu 1904, stabilise deja necesitatea studierii limbajului ca creație individuală și artistică, imagine a unei voințe creatoare : formele limbajului reflectă intuiții care exprimă o impresie spirituală; pe această bază, Vossler își îndreaptă cercetarea spre aspectele limbajului care pot fi identificate cu expresia artistică, dar concepute în întregime, nereferindu-se la opere particulare, ci, de exemplu, la opera unui autor întreg sau a unei perioade specifice, pe o linie mai degrabă filozofică decât lingvistică.

Leo Spitzer va încerca o altă abordare — combinând, pe cât posibil, rădăcinile sale pozitiviste cu inovațiile freudiene — pentru a demonstra modul în care anumite trăsături stilistice sunt legate de nucleul afectiv al sufletului scriitorului; el determină un mecanism dublu de analiză a unei opere: inductiv , sunt selectate trăsături stilistice caracteristice unui text, care, ulterior, pe cale deductivă, trebuie verificate: un „cerc filologic", așadar, care conduce din exterior spre centrul operei pentru a reveni din nou la suprafața acesteia, dar acum cu principiul creativ ce animă acea producție artistică; în 1948, Spitzer, confruntat cu atacul „noilor critici", se va concentra asupra examinării particulare a operei și nu atât asupra realității emoționale a scriitorului.

Stilistica spaniolă a celor doi Alonso coincide cu abordarea germană în respingerea istoriei literare și accentul pus pe intuiție pentru înțelegerea genezei și dezvoltării operelor literare. **Poesía española* a lui D. Alonso* încearcă să pătrundă, prin pură intuiție, misterul creației poetice, lăsându-l pe autorul său la marginea acestui proces. El stabilește trei domenii de cunoaștere: lectura, critica și stilistica, aceasta din urmă fiind responsabilă de analiza relațiilor dintre „semnificant" și „semnificat" într-o poezie (evaluarea acestui din urmă aspect marchează

limita cunoștințelor științifice care pot fi aplicate operei). Amado Alonso sintetizează stilistica limbajului cu cea a vorbirii, relaționând „semnificația" (referința intenționată la obiect) cu „expresia" (întrucât cuvintele sugerează); această stilistică a vorbirii creează o știință a stilurilor care permite evaluarea a tot, de la structura unei opere până la anumite utilizări expresive. Dincolo de analizele particulare efectuate asupra operelor, autorilor sau epocilor, această stilistică generativă a pus în practică posibilitățile de abordare a realității care modelează stilul unui autor și platforma pe care o constituie acest stil pentru a investiga noțiunea mai largă de limbaj literar.

IS 71 *Stilistică funcțională și structurală.* Dispersia pozițiilor caracterizează aceste ultime două grupuri de stilistică, care coincid doar prin faptul că pornesc de la poziții lingvistice înrudite, dezvoltate în deceniile 1950-1960 și care, la rândul lor, vor deveni baza unor noi postulate critice -aproape fundamental de structuralism și semiotică poetică-; prin urmare, acești teoreticieni ar fi meritat să fie studiați și sub aceste rubrici; totuși, preocuparea esențială care le ghidează munca este determinarea unor metode și analize centrate pe *stil,* adică legate de fenomenele expresive ale limbajului literar (depășind, desigur, limitarea limbajului și a vorbirii care afectase primele două grupuri de stilistică: cea descriptivă și cea generativă). Aceste considerații sunt cele care ne permit să subliniem supraviețuirea acestei stilistici în studii care împărtășesc doar o preocupare pentru trăsăturile formale ale stilului, fie pentru originea sa, fie pentru funcțiile sale, fără a fi nevoie să suspectăm o identitate teoretică comună.

Stilistica funcțională conectează teoriile formalismului cu cele ale Noii Critici Americane. M. Riffaterre își bazează sistemul interpretativ pe modelul lui Jakobson privind funcțiile limbajului, subliniind importanța „contextului" în determinarea intenționalității trăsăturilor stilistice, întrucât autorul dezvoltă o serie de strategii pentru a atrage atenția asupra anumitor zone ale textului. Prin urmare, criticul este interesat de reconstrucția acestei „funcții a cititorului", ceea ce duce la ipoteza „arhi-cititorului" ca instrument critic. O altă linie de cercetare - cea a generativismului - conduce la propunerile lui Samuel R. Levin, care studiază „cuplajele" ca trăsături structurante ale limbajului literar. Aceste *cuplaje* reglează seriile sintagmatice și paradigmatice , recurențele semantice și fonetice fiind fundamentale pentru construcția poetică; poetul creează și folosește aceste echivalențe.

Ceea ce a fost denumit aici stilistică structurală îi cuprinde pe acei cercetători care nu cred că limbajul literar este distinct de limbajul obișnuit și că, prin urmare, stilul poate fi conceput ca o „abatere" de la acel limbaj standard. Acesta este cazul lui Jean Cohen, care se concentrează asupra naturii antigramaticale a poeziei, definind versul drept „antifrază" și subliniind rupturile pe care rima le provoacă în secvența poetică. Același lucru se întâmplă și la nivelul predicației, de care depinde construcția semantică a poemului, întrucât poezia este, înainte de toate, conotativă (în termeni hjelmslevieni). În această linie, P. Guiraud dezvoltă un model structural bazat pe operele complete ale unui autor pentru a analiza stilul creatorului respectiv.

Nu în aceste scopuri, ci ca o concluzie a studiului stilisticii, această ultimă idee din *Poezia spaniolă a lui D. Alonso ar merita:*

> ...stilistica transcende analiza pur sincronică a semnificanților și semnificațiilor și recuperează o dimensiune diacronică și ideologică, transformându-se într-un instrument de elucidare a însăși istoricității operei literare (p. 459).

Poate că afirmația lui D. Alonso conform căreia stilistica poate deveni singura „Știință a literaturii" se va împlini într-o zi.

24.2. Sociologii literare

Departe de preocupările legate de limba literară, a fost analizată o altă serie de mișcări, a căror dezvoltare merge paralel cu cele anterioare.

81 *de teorii marxiste.* Marxismul, care urmărea să depășească contradicțiile radicale pe care se baza societatea secolului al XIX-lea, trebuia să se confrunte cu tensiunile inerente din operele literare ca sisteme estetice. Marx și Engels, datorită formării lor clasice, nu au putut renunța la o evaluare pozitivă a anumitor texte, al căror conținut îl denigrau; același lucru s-a întâmplat și cu Lenin, căruia, însă, îi datorăm conceptul de „relativism istoric", care permite stabilirea unei judecăți estetice condiționate de factori sociali și politici. Acesta a fost aspectul care a sărăcit aprecierea operelor literare, supunându-le unei cenzuri ideologice puternice. Nu s-a creat nici o cultură cu adevărat proletară , nici nu s-a

conceput un model de critică - cu excepția criticii restrictive - care să poată ilumina fundamentele unui nou stil. A fost necesară salvarea spiritului original al lui Marx din secolul al XIX-lea pentru a canaliza o nouă concepție artistică a operei de artă: acesta este meritul esențial al operei lui Georg Lukács, creatorul unui nou model de „realitate" în care se putea încadra o concepție cu totul diferită - socială și umană - a literaturii și a stilului.

Íf91 *Evoluția curentelor marxiste.* Dezvoltarea marxismului în Occident presupune o perioadă de confruntare incertă cu contradicțiile sale, agravată de tulburările politice și militare care au devastat Europa în prima jumătate a secolului al XX-lea. Mai multe metodologii critice au fost construite cu intenția de a descoperi consecvența valorilor pe care se bazează cultura occidentală și au adoptat unele dintre presupozițiile marxismului. O nouă concepție de analiză, bazată pe sociologie, a apărut în Germania, necesitând funcția testimonială pe care o puteau oferi operele literare. Adorno a apărat o nouă relație dialectică - distinctă de cea propusă de Lukács - între operă și realitatea socială, pledând pentru necesitatea salvării creației artistice de „contaminarea ideologică" a limbajului; este potrivit, cel puțin, să subliniem dimensiunea negativă pe care o poartă o operă de artă ca semn al comportamentelor contradictorii ale societății. Walter Benjamin dezvăluie alte preocupări atunci când valorizează opera de artă, în dimensiunea sa istoricistă, ca formă de producție și tratează creatorul acesteia ca producător. Benjamin bazează valoarea operei de artă pe criteriul reproducerii, care determină viziunea practică a creației artistice ce, în cele din urmă, se va consolida într-o „tehnică" distinctă. Cu toate acestea, cele mai semnificative transformări ale metodologiei critice marxiste au avut loc în anii 1960, inspirate de L. Goldmann, principalul susținător al operei lui Marx. Acest gânditor român a reușit să lege conceptele de „viață socială" și „creație literară" în cadrul domeniului „structurilor mentale". Pe direcții diferite, L. Althusser explică opera de artă din funcționarea „materială" a ideologiei, care reglementează cadrele de producție și reproducere la care opera trebuie să se conformeze. El folosește această bază pentru a critica mecanismele societății capitaliste. După cum se poate deduce, Goldmann și Althusser, chiar și cu diferențele metodologice dintre ei, au încurajat o revizuire profundă a metodelor de analiză și critică culturală, indicând cadre de cunoaștere care continuă să prindă contur într-un mod foarte fructuos, dacă nu chiar în

 ordinea practică a concepției textuale, da cel puțin în cea teoretică a evaluării operei literare.

{'J 10} *Postformalismul rusesc.* Departe de perioada turbulentă a anilor 1925-1930, ideile esențiale ale formaliștilor ruși au găsit un teren fertil pentru dezvoltare în anii 1960, tocmai atunci când principalele principii ale marxismului își temperează virulența dogmatică. Pe de o parte, opera lui Bakhtin conținea unul dintre cele mai lucide - și eterogene - modele de interpretare critică, o sinteză a concepțiilor marxiste și a unor postulate imanentiste specifice. Din 1964 încoace, Lotman a deschis una dintre cele mai rodnice căi pentru aprofundarea realității complexe pe care a numit-o „textul artistic".

Cercul lui Bakhtin aduce o abordare sociologică analizei operelor literare; această cale va favoriza dezvoltări semiotice ulterioare. Obiectivul acestor investigații este natura literară a operei, în care limbajul poate fi considerat un vehicul pentru fațete ideologice, dar și un suport pentru considerații estetice. Bakhtin acceptă din formalism valoarea limbajului ca forță activă și dinamică, ceea ce îi permite să confrunte viziunea marxistă asupra operei ca forță socială. Cu aceste linii directoare, el lasă moștenire criticii literare unul dintre cele mai ambițioase proiecte de analiză naratologică, prin care romanul poate fi considerat un mecanism contextual, integrat de o serie de forțe interne, o reflectare a realității sociale pe care dialogismul textului și schemele sale cronotopice au reușit să o absoarbă. Lotman, la rândul său, propune un nou model de cultură, integrând toate semnele și regulile care modelează ființele umane în procesul lor de socializare sau de înțelegere a structurilor lumii. Lotman ne învață că orice creație artistică (inclusiv literară) manifestă un caracter textual, în care dimensiunea sa iconică sau figurativă se combină cu o capacitate de a integra materiale sistemice și extrasistemice; Prin urmare, un „text artistic" funcționează întotdeauna cu două coduri. Lotman indică o nouă concepție a limbajului literar, valorificându-i funcția cognitivă, care articulează o viziune asupra lumii prin integrarea codurilor conținute în operă.

24.3. Critică literară și lingvistică

Când considerațiile lingvistice ale lui Saussure (plus cele ale succesorilor săi: structuralismul) și ale lui Chomsky sunt folosite pentru a identifica

proprietățile limbajului literar sau pentru a înțelege funcționarea construcției textuale, rezultatele sunt atât de dispersate încât aproape că duc la dispariția activității critice (fără a o lua în considerare pe cea a autorului).

15 „I *Fundamente critice ale structuralismului.* Structuralismul reprezintă, în primul rând, o metodă de analiză lingvistică, legată de nașterea fonologiei ca știință și de presupozițiile cu care Trubetzkoy (1933) stabilește o certitudine epistemologică, bazată pe configurarea unui sistem compus din constituenți funcționali, unități de grupare ce caracterizează acel sistem și care definesc nivelurile implicate în formarea sa. Conform acestor principii, grupurile de materiale (mitologice, antropologice, literare) sunt examinate pentru a le descoperi «gramatica», adică regulile care explică funcționarea lor ca «sistem». Consecințele imediate ale acestor analize sunt negarea istoriei ca un cadru ordonator al evenimentelor și anularea voinței stilistice a unui autor. Cu aceste idei, Lévi-Strauss reușește să construiască o metodă de cunoaștere pe care o va aplica în diverse domenii, inclusiv textelor literare." Influența asupra lui Barthes avea să fie decisivă, așa cum demonstrează încercarea francezului de a descrie o gramatică a miturilor încă din 1957, pe lângă confruntarea sa cu R. Picard, la începutul anilor 1960, în apărarea acelei „nouvelle critique" care nu își propune să descopere niciun adevăr, ci să confirme validitatea sensului; reamintim două dintre ideile sale esențiale: critica, fiind doar limbaj, nu poate vorbi decât despre limbaj, fiind o „scriere a scrisului"; în consecință, un text nu este un obiect al sensurilor închise, ci o formă de plural, susceptibilă de a fi completată în oricâte lecturi va primi.

O altă fațetă a structuralismului este reprezentată de teoria semnului conotativ a lui L. Hjelmslev, cu delimitarea unei semiotici conotative , care avea să fie dezvoltată ulterior de S. Johansen; pentru acest lingvist, semnul conotativ stabilește o dependență strânsă între forma expresiei conotative **(Ecf)** și forma conținutului conotativ **(Ccf),** din care deduce că semnul conotativ contează drept substanță a expresiei pentru întregul semn denotativ; o variație a acestui sistem a fost oferită de L. Flydal, indicând faptul că limba literară nu este alcătuită doar din semne ale limbajului, ci și din simboluri, o perspectivă pe care a folosit-o pentru a studia ceea ce el a numit „instrumentele artistului";}. Trabant schimbă unele idei - în loc de „formă" vorbește despre „formă substanțială" - pentru a demonstra că textul apare din acțiunea reciprocă dintre diferitele substanțe și

49 USD

psw

Yo

forme substanțiale, ca o consecință a unei sume de procese (indică posibilitatea ca istoria literaturii să poată fi absorbită de o teorie a semnului estetic conotativ).

a fost demonstrată influența exercitată de modelul Jakobsonian al funcției

poetice asupra teoriilor care au căutat să descrie mecanismele literarității, procesele de transformare pe care le suferă o realitate lingvistică pentru a deveni una literară.

12I *Naratologie.* Unul dintre firele slabe ale formalismului - cel al analizei naratologice - a fost reluat în discursul structuralist de-a lungul anilor 1960. Lévi-Strauss a fost responsabil pentru aceasta, adevăratul descoperitor, în ciuda controverselor din jurul interpretării sale, al lui Viktor Propp; Tory Todorov a încurajat recuperarea ideilor lui Șklovski și Tomașevski. În acest cadru, trebuie să luăm în considerare „gramaticile textuale" pe care Bremond și Todorov, un timpuriu, au încercat să le dezvolte, cu grade diferite de succes; cu toate acestea, cea mai bună sistematizare a acestor propuneri s-ar găsi în „ Introducere în analiza structurală a narațiunilor" de R. Barthes, prin care Barthes, în 1966, se îndepărta deja de principiile structuralismului. Barthes a urmărit un model ipotetic de descriere, orientat deductiv, pentru a identifica elementele constitutive ale unei narațiuni prin trei niveluri de semnificație: funcții, acțiuni și narațiune. Acum, Barthes va duce predicțiile structuralismului până la consecințele lor ultime: fie prin declararea morții autorului, fie prin înlocuirea conceptului de operă literară cu cel de text, noțiune considerată superioară celei de gen literar.

Între 1965 și 1980 au fost dezvoltate principalele modele naratologice ale „nouvelle critique", bazate pe diferența dintre Istorie și Discurs. Aici trebuie să situăm modelul logic al lui Bremond sau cadrul relațiilor semantice al lui Greimas, pe care își bazează tabelul actanților, plus complexa „gramatică narativă" cu care Todorov analizează *Decameronul,* o sinteză a formulărilor anterioare privind valoarea — tot retorică — pe care ar trebui să o joace poetica. În cele din urmă, Genette este un exemplu de sinteză, de integrare a atitudinilor critice: atent la noile poziții ale structuralismului , dar fără a pierde din vedere concepțiile mai clasice ale fenomenului literar (de aceea, în 1966, a fost primul care a semnalat limitele acestei mișcări critice). Analizele sale naratologice trec în revistă perspective precum „mimesis"/„diegesis", „narațiune"/„descriere" și „narațiune"/„discurs", abordări pe care își bazează propriul model care, în sine, poate fi considerat cel mai complet dintre cele postulate de structuralism.

{ț[13} *Generativism.* Din modelele generativ-transformaționale propuse de Chomsky, se desprinde o linie de analiză a limbajului literar ce susține o nouă stilistică, axată pe fenomenele previzibile ale expresivității literare, întotdeauna în anumite limite, stabilită, de exemplu, de Sol Saporta, care indică faptul că poezia constituie o secvență gramaticală ciudată, plină de abateri de la „gradele de gramaticalitate" formulate de Chomsky; unele abateri ar fi pozitive (întrucât implică adăugiri) și altele negative (întrucât prezintă agresiuni împotriva regulilor gramaticale); pe această linie, Voegelin consideră necesitatea unei gramatici unificatoare a acestor construcții lingvistice, în timp ce Levin pledează pentru o extindere a modelelor chomskyene inițiale. O altă linie de analiză este cea a lui R. Ohmann, pentru care stilul este un mod de exprimare a unui conținut dat, care poate fi asumat de gramatica generativă. Thorne, la rândul său, consideră că stilul este un dialect al limbii standard, cu particularitatea că fiecare poem generează un context de o corectitudine gramaticală aparte. Abia atunci când cercetarea încetează să analizeze limbajul literar și se concentrează asupra textului în sine se poate vorbi despre poetică generativă; așa trebuie să înțelegem lucrarea lui Bierwisch despre constituenții textului și despre competența literară, înțeleasă ca capacitatea de a produce structuri poetice. T. van Dijk va dezvolta aceste idei mai departe, distingând între o macrostructură textuală și o microstructură textuală, pentru a explica competența literară ca fiind capacitatea umană de a produce propoziții și texte literare. Dar va depinde de van Dijk să amplifice aceste metode de analiză, încorporându-le în noua disciplină a pragmaticii textuale.

[ț[14} *Pragmatica literară.* Cu pragmatica, vorbim, pentru prima dată, despre „uz literar", un nivel care ne permite să încorporăm, în cadrul unei metode de analiză, factorii comunicativi care o determină. Evaluarea elementelor implicate în comunicarea literară oferă perspective unice pentru înțelegerea literaturii ca act de vorbire specific, stabilind o linie de cercetare care nu a fost prevăzută în studiile imanentiste care se concentrau exclusiv pe „limbajul literar" ca realitate în sine. Acum, opera este apreciată pentru sistemul de relații care o conține și îi conferă sens; mai mult, s-a afirmat chiar că textul nu este întotdeauna cel mai important element al comunicării literare, deoarece nu este singurul suport pentru conținutul literar; acel sens depinde de factori extratextuali, responsabili de simțurile pe care opera trebuie să le cultive.

JOO

În lectura sa, J.L. Austin dezvoltă multe dintre posibilitățile acestei teorii pragmatice aplicate textelor literare prin ceea ce el numește „teoria actului de vorbire", demonstrând că știința limbajului trebuie să se preocupe de actul lingvistic total, încadrat într-o situație lingvistică mai largă (operele dramatice, recitarea textelor și circumstanțele care înconjoară o poezie pot beneficia de aceste abordări). În acest sens, Searle este interesat să identifice factorii în care are loc această „utilizare" specifică a situației literare - adică ceea ce el numește „axiome de referință" - ca bază pentru o analiză unică a statutului ficțiunii și a convențiilor sale lingvistice.

Printre aplicațiile acestei teorii, se remarcă ancheta lui R. Ohmann asupra situației comunicative a actelor literare: dacă un autor pretinde că naratează un discurs, un cititor inventează un vorbitor care să transmită și să capteze acel discurs; abordări similare sunt conturate de ML Pratt, pentru care nu există o dimensiune abstractă a unei limbi literare, ci mai degrabă „utilizări" particulare ale unei limbi; acest fapt demonstrează și imposibilitatea de a distinge o narațiune naturală de una presupus literară.

SJ Schmidt a mers chiar mai departe cu propunerea sa pentru o Știință Empirică a Literaturii care s-ar ocupa nu doar de texte, ci de toate condițiile și consecințele implicate în aceste acte textuale (de unde și valoarea pe care o acordă ceea ce numește „LITERATURĂ": setul de activități care atribuie sens textelor). De această idee este legată „teoria structurii textului și a structurii lumii" (sau TeSWeST) a lui J. S. Petófi, aplicată de A. García Berrio în studiul său asupra sonetului de dragoste din Epoca de Aur, în care demonstrează ponderea contextului literar asupra produsului creației lingvistice.

Evaluarea generală a textului

Principala realizare a analizei limbajului literar constă, înainte de toate, în recunoașterea unei realități textuale extrem de complexe, mecanism care s-a încercat a fi explicat prin abordări metodologice care valorizează natura de ansamblu a textului.

5OJ

151 *Estetica recepției.* Estetica recepției, care a început în 1967 - odată cu Jauss -

ridicând critici severe la adresa modelelor formaliste și a interpretărilor sociologice ale literaturii, s-a concentrat pe una dintre circumstanțele pe care structuraliștii și semioticienii le considerau fundamentale pentru analiza textului: rolul cititorului ca forță activă și participativă în creația textuală. Astfel, ceea ce în mâinile lui Jauss constituia o abordare interpretativă a istoriei literare a devenit treptat un mijloc de analiză a textelor din perspectiva recreării lor, adică din „actul de a citi" (W. Iser). Clasificarea cititorilor - cititorul implicit și cititorul model au fost cei doi poli examinați aici - și luarea în considerare a mecanismelor retorice care ghidează lectura dezvăluie un set neașteptat de posibilități de interpretare a textelor ca produse ale semnificației, ca serii deschise de sens. În cele din urmă, tratarea grupurilor sociale ca destinatari ai anumitor opere conturează una dintre cele mai precise modalități de a aborda o anchetă socio-critică asupra fenomenului literaturii.

{fió} *Semiotică.* Prin urmare, semiotica constituie știința semnificațiilor, formând un domeniu formulat progresiv de diversele școli lingvistice ale secolului al XX-lea. Din acest motiv, tot ceea ce reprezintă o operă literară - de la limbajul literar la elementele sale de producție și receptare - a interesat această activitate critică, care este foarte apropiată de principiile structuralismului - cu inefabilul Barthes ca mentor al direcțiilor pe care ulterior nu le-a urmat - și de ideile postformaliste. De aici și valoarea unei noțiuni precum „izotopia", formulată de Greimas pentru a explica modul în care un text este construit ca un set ierarhic de semnificații; seria de paralele și redundanțe conferă textului coerența sa semantică. Cu toate acestea, cea mai radicală propunere pentru o analiză de această natură este stabilită de J. Kristeva cu „semanaliză", în legătură clară cu formulările Școlii de la Tartu. Kristeva definește noțiunea de „semnificație" ca un lanț plin de sens, comunicativ și structurat gramatical care învăluie textele, vorbitorii și interpreții acestora; analizele sale asupra romanului și poeziei conduc către teritorii apropiate de psihanaliză și deconstrucție. În cele din urmă, studiul lucrării lui U. Eco a avut ca scop demonstrarea celui mai complex repertoriu de formulări cu ajutorul cărora această știință a semioticii poate surprinde în mod semnificativ orice produs.

Ş02

r

la cultural, ca sistem (ținând cont de ideea crucială că omul nu vorbește limbaj, ci limbajul vorbește **omului**).

Dacă da?! *Neoretorică.* Întrucât retorica constituie o disciplină ce ordonează procedurile expresive ale limbajului, era logic ca două curente lingvistice ale secolului XX, precum structuralismul sau pragmatica, să fie interesate de acest vast repertoriu de mecanisme și artificii ale literarității, fie pentru a demonstra că multe dintre postulatele moderne erau prevăzute în tratatele antice de retorică (Barthes), fie pentru a considera că acest domeniu al elocuției antice conținea, în realitate, o știință generală a discursurilor; pe această cale este posibil să recunoaștem

dimensiunea figurativă a limbajului (Todorov) sau chiar să indicăm o semiotică a expresivității (Genette). Cu toate acestea, cea mai complexă propunere de restaurare a remarcabilului edificiu al *retoricii clasice aparține Grupului de la Liège („Grupul p"), condus de* Jean Dubois, bazată pe conceperea figurii de stil ca o procedură de deviere lingvistică (J. Cohen): o nouă aranjare a acestor resurse — sau „metabole" — demonstrează eficacitatea posibilităților lor de structurare a discursului (nu doar ornamentale). În cele din urmă, A. García Berrio a dedicat zece ani construirii unui model autentic de retorică generală care să funcționeze ca o autentică „teorie a literaturii", dedicată analizei expresivității literare, convenționalității artistice și universalității poetice.

Studiul retoricii este astfel pe deplin justificat din mai multe motive. Primul este posibilitatea de a reconstrui cadrul de idei și principii metodologice cu care fiecare epocă a interpretat moștenirea antică a culturii clasice și a transformat-o într-un canal pentru dezvoltarea literară. Al doilea este capacitatea de a menține un contact direct cu fundamentul conceptual care a inspirat monumentele retorice ale Greciei și Romei , interpretate și rescrise ulterior de nenumărate ori în contextul vremurilor în schimbare. Al treilea, și poate cel mai important, este fermitatea și soliditatea pe care abordările critice actuale - de la formalism la pragmalingvistică - le dobândesc prin utilizarea proceselor creative definite în cele cinci *părți ale artei* discursului. Dintr-un motiv sau altul, consultarea vechiului manual de retorică sau revizuirea anumitor principii lingvistice și literare din această perspectivă conceptuală devine o sarcină necesară și indispensabilă.

{ț[18} *Critică și psihanaliză.* Relația dintre critică și psihanaliză este justificată de însăși realitatea din care provine limbajul literar: acea reducere-

umea interioară care modelează conștiința creatorului și formează fundamentul pe care se construiește opera sa este fundamentul dezvoltării sale artistice. Prin urmare, diversele abordări psihanalitice apărute în jurul anului 1900 (Freud) au contribuit cu perspective diverse aplicabile procesului creativ. Astfel, referințele biografice la autor se dovedesc utile ca sursă de informații psihologice care pot dezvălui aspecte neașteptate ale unui text, deși nu neapărat pe cele estetice.

Freud a încredințat criticii literare domeniul inconștientului, ca plan evaluativ pentru unele dintre caracteristicile extreme care fuseseră practicate în literatură încă din perioada simbolistă. Freud este responsabil pentru corespondența dintre vise și operele literare (două producții care se potrivesc în secvența planurilor care le constituie) și pentru determinarea mecanismelor care guvernează comedia și umorul. Carl Jung consideră inconștientul colectiv ca fiind spațiul în care rezidă simbolurile și arhetipurile, prin care individul își stabilește conexiunile cu lumea pe care o locuiește. O combinație unică a acestor două poziții este oferită de metoda „criticii mitului" a lui N. Frye, care încearcă

să umple tăcerile din operă, deschizând lumea semnificațiilor pe care textul acesteia o conține. O altă perspectivă este cea a lui G. Bachelard, deoarece acest critic este interesat de influența operei asupra nivelului conștiinței umane. Termenul de psihocritică a fost rezervat metodei de analiză a lui Ch. Mauron, care vizează descoperirea relațiilor ideilor involuntare ascunse sub structurile unui text.

1519} *Deconstrucția.* Deconstrucția, în limitele critice paradoxale ale negării cunoașterii în sine, nu se dorește a fi nimic mai mult decât o metodă de lectură, liberă de orice prejudecată estetică și preocupată doar de dezvăluirea libertății cu care acel text, odată constituit, se referă la un univers de referințe la care participă și din care își are originea.

Ca curent critic, originile sale sunt legate de dezvoltarea structuralismului, cu Barthes ca susținător al unei mari părți a acestui discurs și cu J. Derrida ca postulator al bazelor conceptuale din care va nega însăși fundamentele culturii occidentale: conceptul de structură (din care va elimina, ca imprecisă, noțiunea de centru), viziunea „logocentrică", „diferențele" pe care se bazează capacitatea de cunoaștere umană, limitele pe care le reprezintă scrisul pentru ceea ce, în sine, ar trebui să constituie limbajul filosofic: o eliberare a gândirii. Aplicarea acestor linii directoare ale „re-cunoașterii"...

Structurile textuale configurează un mod de lectură în care structurile incerte cu care limbajul încearcă să cucerească lumea, să o reifice, să o umple cu „centre" inexistente trebuie „distruse". Derrida propune, așadar, să vorbim despre „arch-writing", pentru a ne referi la acea deplasare infinită a limbajului care permite unor texte să se refere la altele; scrisul nu devine nimic mai mult decât un act pluritextual, care face ca un text să nu poată dobândi sensuri concrete sau chiar corecte (chiar și dintr-o perspectivă stilistică). Un text nu este purtătorul vreunui adevăr, ci mai degrabă al unei dispersii de sensuri; prin urmare, această concepție a „ scrierii descentrate" servește, mai presus de toate, la evaluarea liniilor constitutive ale poeziei (un domeniu în care operele lui H. Bloom se vor remarca).

Derrida și-a exercitat influența în principal la Universitatea Yale, prin activitatea sa didactică, care a dat naștere mai multor abordări „anticritice", aplicate „recitirii" textelor în căutarea altor implicații semnificative. Paul de Man subliniază acest aspect, observând că criticii, în loc să dezvăluie semnificațiile pe care un text le poate purta, ajung prinși în orbirea judecăților pe care încearcă să le ratifice cu orice preț; și mai rău, din aceste evaluări apar „adevăruri" care sunt în cele din urmă acceptate prin simpla repetiție. Ca răspuns, de Man a dezvoltat o metodă de „lectură" capabilă să țină cont de interacțiunea imprevizibilă a semnificațiilor pe care un text o dezlănțuie, rămânând astfel liber de imposturi extratextuale, fie ele academice sau critice.

24.5. Textul ca discurs

Departe de orientările formale și pragmatice, structurale și retorice, cele mai recente metodologii incluse în acest manual s-au concentrat asupra textului ca discurs ce trimite la modele semnificatice mai ample (ideologia culturală, concepția etică și politică a creației artistice, mișcările migratorii, schimbările istorice) în care această producție textuală descoperă noi semnificații, înscrise în rețeaua de circumstanțe care o permit, o transformă și o „autorizează".

{f 20} *Critică feministă.* Revendicările politice și culturale ale mișcărilor feministe au găsit în operele literare un câmp fertil de analiză, cu care să dezvăluie și să demonstreze seria de opresiuni la care femeile au fost supuse în mod tradițional. Textul, ca

imagine a gândirii sociale, înregistrează tensiunile diferitelor grupuri de „gen” și reflectă structurile de dominație care s-au succedat de-a lungul istoriei, multe dintre ele definite în operele literare însele, create întotdeauna pentru a reproduce modele de masculinitate și a limita, dacă nu chiar a reduce la tăcere, cele feminine corespunzătoare. În consecință, trebuie construit un nou mod de a citi textul, un nou mod de a valoriza implicațiile simbolice cu care bărbații și femeile îl locuiesc; acest material trebuie folosit pentru a defini un proces de „scriere” care să ne permită să înțelegem, din aceste perspective tematice, noua identitate atinsă. Abia atunci poate deveni un model ideologic cu care să ridicăm și să afirmăm o altă serie de revendicări (morale, sexuale sau chiar politice, cum ar fi cele legate de controlul imperialismului asupra culturilor mai puțin dezvoltate).

sos

{f 21} *Afirmarea istoriei și a sistemelor.* În ultimul deceniu al secolului al XX-lea, după atâtea „pretexte” pentru transformarea operei într-un obiect al tuturor tipurilor de cercetări, recuperarea narațiunii a devenit una dintre preocupările fundamentale ale mai multor grupuri de cercetare . Proiectarea unor sisteme largi de sens - sau „polisisteme” -■ ne permite să înțelegem funcționarea textului în cadrul ansamblului de elemente sociale și culturale care îi dau naștere pentru că o necesită și care îl păstrează nu datorită dimensiunii estetice a obiectului creat, ci datorită răspunsurilor pe care a reușit să le afirme pentru a rezolva tensiunile și incertitudinile din care a apărut. Cronologia istoriei se dezvăluie ca un instrument eficient pentru analiza operelor literare, dacă cercetătorul este capabil să reconstruiască contextul referințelor care au înconjurat acea producție: „noul istoricism” nu presupune „noi lecturi”, ci o capacitate diferită de a deschide conținutul textual către timpul și epoca în care a fost conceput și creat, ținând întotdeauna cont de diferențele față de circumstanțele prezentului în care este recepționată acea operă.

{f 221 *Viziuni culturaliste și orientaliste.* Înscrierea operei în discursul culturii ne permite să identificăm axele ideologice implicate în construcția sensului textual. Orientările critice ale „culturalismului” analizează tensiunile care apar între structurile lumii dominante și marginalizate, între formele clasiste și „populare” de reprezentare estetică, care se luptă să-și apere identitatea, să scape de „periferia” în care au fost plasate și să descopere „centre” de sens care le permit să se mențină și să se transforme alături de grupurile sociale cărora li se adresează. O conștiință este definită

Eu

Critica este dedicată salvării formelor culturale din trecut care rămân vii , neatinse de aparatele omogenizante și instituționale ale capitalismului. Cultura trebuie să promoveze structuri de dominație sau de rezistență , după caz; spațiile textuale și iconice sunt instigate pentru a acomoda, nu pentru a rezolva , relațiile dificile pe care indivizii le întrețin cu medii ostile , cu sisteme de socializare pe care le

resping pentru că le lipsesc mijloacele sau posibilitățile de a defini sau accepta valori morale sau estetice, în fața cărora își exercită singularitatea diferenței lor. Acesta este paradoxul arătat de „Orientalism": Occidentul, încă din campaniile napoleoniene, construise o reprezentare culturală a Orientului pentru a menține structuri de dominație politică și economică asupra civilizațiilor ancestrale care, în ciuda exotismului lor, erau considerate inferioare și înapoiate, produsul popoarelor primitive, lipsite de conștiință istorică și fondatoare de națiuni care meritau să fie colonizate, devastate cultural prin impunerea modelelor de gândire occidentale. Acesta este procesul denunțat de E.W. Said în *Orientalism,* cartea care a stabilit această metodologie critică; Scopul său este de a descoperi cheile acestei opresiuni culturale într - un corpus de lucrări filologice și literare care au perpetuat aceste imagini distorsionate ale adevăratului Orient. Prin urmare, este necesară o nouă viziune „orientalistă", una care să afirme alternative pentru înțelegere reciprocă, permițând construirea unor cadre ideologice care să permită coexistența între sisteme de idei care nu trebuie neapărat să fie antagonice, mai ales dacă intelectualul se străduiește să găsească rădăcini comune sau valori împărtășite.

15 23I *Teoria canonului.* În prezent, modelele construite în jurul canonului literar sunt încadrate în reprezentarea culturală cerută de grupurile sociale care doresc să păstreze o anumită identitate; cu toate acestea, propunerea de canoane sau liste de opere literare esențiale a fost întotdeauna parte integrantă a dezvoltării literaturii în sine, care a devenit un instrument pedagogic eficient. Acest lucru era valabil în antichitatea clasică, așa cum este și astăzi, în virtutea concepției unor planuri educaționale care pot fi respinse de minoritățile care nu împărtășesc reprezentarea culturală a lumii conținută în ele. Dincolo de disputele dintre grupurile etnice și de gen care își revendică propriile canoane în contrast cu cele stabilite de tradiție (masculin, alb, occidental), teoria canonului ne permite să evaluăm funcționarea literaturii în cadrul mai larg al sistemului cultural în care este înscrisă și face posibilă recunoașterea variațiilor la care sunt supuse normele estetice pe măsură ce se adaptează la circumstanțe în schimbare.

„Yo"?

Valorile politice sau morale sunt cele care influențează selecția „autorilor" care vor fi citiți și gradul de „autoritate" care va fi conferit gândirii lor. Istoria literaturii, ca discurs al relațiilor care sunt ele însele discursive, beneficiază de această analiză a formării canoanelor și a schimbărilor pe care acestea le suferă în transmiterea lor privată și instituțională.

Dacă 24} *Concluzie.* Trei idei finale rezumă valorile pe care le pot aduce cunoștințe minime, precum cele pe care acest manual a încercat să le stabilească, despre critica literară și diversele sale curente contemporane:

1) Este vorba de metodologii aplicate descrierii, recunoașterii și evaluării

procedeelor limbajului literar (un plan care ar corespunde cu ceea ce s-a numit dintotdeauna *Poetică,* domeniu pe care unele dintre aceste curente l-au preluat).

2) Atât producția textuală, cât și sensul operei depind de o serie de factori (voința auctorială, mecanismele de receptare, cadrele contextuale) care pot fi înțeleși doar cu o *Teorie adecvată a Limbajului Literar* .

3) Ansamblul reflecțiilor, opiniilor și judecăților pe care le ridică creația literară formează un *discurs critic,* care influențează nu doar scriitorul sau destinatarul unui anumit text, ci devine și o piesă esențială pentru analiza mentalității artistice a unei anumite epoci.

Pentru că, dacă „critica literară" va fi bună la ceva, trebuie să fie tocmai pentru a configura un model de cunoaștere a operei literare cât mai bogat și plural posibil.

Bibliografie de bază

De-a lungul celor douăzeci și patru de capitole ale acestui manual, a fost citată bibliografia esențială și specifică pentru fiecare dintre temele studiate. S-a considerat oportun să nu se repete această serie de referințe aici și să se limiteze această bibliografie la cărți fundamentale care au o orientare similară cu cea a acestui eseu: o analiză a mișcărilor critice din secolul al XX-lea și începutul secolului XXI. Prin urmare, sunt incluse titluri care trec în revistă mai multe dintre aceste tendințe, împreună cu un dicționar relevant pentru acest subiect și, în final, studii generale care pot lărgi perspectivele schițate aici.

ABAD NEBOT, Francisco, *Critică literară (Curs de adaptare),* Madrid: UNED, 1993.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoría da Literatura,* Coimbra: Almedina, 1984 [6].

ALBURQUERQUE, Luis și Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO, *O mie de cărți de teorie literară,* Madrid: CSIC, 1991.

ASENSI PÉREZ, Manuel, *Istoria teoriei literare (de la începuturi până în secolul al XIX-lea). Volumul I,* Valencia: Tirant lo Blanch, 1998.

_____ *Istoria teoriei literare (secolul XX până în anii şaptezeci). Volumul II,* Valencia: Tirant lo Blanch, 2003.

Progrese în teoria literară, ed. de Darío VILLANUEVA, Santiago: Universitatea din Santiago, 1994.

BOBES, Carmen şi Gloria BAAMONDE, Magdalena CUETO, Emilio FRECHILLA şi Inés MARFUL, *History of Literary Theory I. Grecolatin Antiquity,* Madrid: Gredos, 1995 and *History of Literary Theory II. Transmiţătoare. Evul mediu. Poetica clasicistă,* Madrid: Gredos, 1998.

CESARINI, Remo, *Introduction to Literary Studies* {2003], Barcelona: Critica, 2004.

Critică literară contemporană (Studii literare şi culturale), ed. Robert CON DAVIS şi Ronald SCHLEIFER, New York-Londra: Longman, 1989 ·

CULLER, Jonathan, *Poetică structuralistă. Structuralism, lingvistică şi studiul literaturii* [1975], Barcelona: Anagrama, 1978.

Di GIROLAMO, Constanzo, *Teoria critică a literaturii* {1978}, Barcelona: Critica, 1982.

DOMÍNGUEZ CAPARROS, José, *Critica literară,* Madrid: UNED, 1990.

_____ *Studii de teorie literară,* Valencia: Tirant lo Blanch, 2001.

_____ *, Teoria literaturii,* Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Ateces, 2002.

Enciclopedia teoriei literare contemporane. Abordări, cercetători, termeni {1993], ed. Irena R. MAKARYK, Toronto-Buffalo-Londra: Univ, of Toronto Press, 1995.

FOKKEMA, Douwe W. şi Elrud IBSCH, *Teorii ale literaturii secolului XX (Structuralism . Marxism. Estetica recepţiei. Semiotică)* [1977], Madrid: Cátedra, 1981.

GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoria literaturii (Construcţia sensului poetic),* Madrid: Cátedra, 1994 [2] .

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Introducere în teoria literaturii,* Madrid: SGEL, 1976.

_____ *Muza retoricii. Probleme şi metode ale ştiinţei literaturii,* Madrid: CSIC, 1994.

_____ *Nouă introducere în teoria literaturii,* Madrid: Síntesis, 2000.

MARCHESE, Angelo şi Joaquín FORRADELLAS, *Dicţionar de retorică, critică şi terminologie literară,* Barcelona: Ariel, 1986.

POULET, Georges, ed., *Căile actuale ale criticii* {1967}, introducere de A. PRIETO, Barcelona: Planeta, 1969.

POZUELO YVANCOS, José María, *De la formalism la neo-retorică,* Madrid: Taur, 1988 .

_____, *Teoria limbajului literar,* Madrid: Cátedra, 1988.

_____, *Provocările teoriei (Literatură și genuri),* Mérida, Venezuela: Celălalt și Același, 2007.

RAVOUX RALLO, Élisabeth, *Méthodes de critique littéraire,* Paris: Armand Colin, 1993.

Provocări actuale ale teoriei literare, coordonator: Isabel PARAÍSO, Valladolid: Universitatea, 1994.

RUBIO TOVAR, Joaquín, *Vechea Zeiță. De la filologie la postmodernitate (Câteva note despre evoluția studiilor literare),* Alcalá: CEC, 2004.

RYAN, Michael, *Teoria literară: o introducere practică,* Oxford-Massachusetts: Blackwell Publishers, 1999.

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Istoria criticii literare în Spania,* Madrid: Tauros, 1989 .

SELDEN, Raman, *Teoria literară contemporană* {1985}, Barcelona: Ariel, 1987.

Teoria criticii literare, ed. de Pedro AULLÓN DE EIARO, Madrid: Trotta, 1994.

Teoria literară, ed. de Marc ANGENOT, Jean BESSIÈRE, Douwe FOKKEMA și Eva KUSHNER {1989], Madrid: Siglo XXI, 1993.

Teoriile literare ale secolului XX: o antologie, editată de José Manuel CUESTA ABAD și Julián JIMÉNEZ FIEFFERNAN, Madrid: Akal, 2005.

Teorii literare astăzi, ed. de Graciela REYES, Madrid: Fundația José Ortega y Gasset-Edițiile El Arquero, 1989.

Ghidul Johns Hopkins pentru teoria și critica literară, ed. de Michael GRODEN și Martin KREISWIRTH, Baltimore-Londra: The Johns Hopkins University Press, 1994.

Teoria literaturii, ed. de Aron KIBÉDI-VARGA, Paris: Picard, 1982.

TODOROV, Tzvetan, *Critica criticii. Un roman d'apprentissage,* Paris: Seuil, 1984. *Twentieth-Century Literary Criticism,* Detroit, Michigan: Gale Research Company, 1978-198$, 17 vol.

VALLÈS CALATRAVA, José, *Introducere istorică în teoriile narative,* Almería: Universitatea, 1994.

WAHNÓN BENSUSAN, Sultana, *Introducere în istoria ideilor literare,* Granada: Universitatea, 1991.

YLLERA, Alicia, *Stilistică, Poetică, Semiotică literară,* Madrid: Alianza Universidad, 1974-

_____, *Teoria literaturii franceze,* Madrid: Síntesis, 1996.

Acest Manual conține una dintre cele mai cuprinzătoare analize ale mișcărilor de critică literară din secolul al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea . Douăzeci și cinci de tendințe sunt descrise în această carte , de la formalismul rus la teoria canonului, luând în considerare abordările inovatoare pe care lingvistica - structuralismul , critica generativă, pragmatica - filosofia - hermeneutica, deconstrucția - sociologia - teoriile marxiste, teoriile sistemice - și psihologia - psihocritica - le- au contribuit la reînnoirea acestor tendințe critice. Aceste tendințe se concentrează pe diferite elemente ale articulării literare, dar niciuna dintre ele nu reușește să rezolve toate problemele sau întrebările referitoare la „literatura" înțeleasă ca sistem, adică ca o ordine de valori înscrisă în cadrele mai largi ale culturii și relațiilor sociale în general. De aici și necesitatea de a înțelege întreaga gamă a acestor discursuri interpretative: ele oferă instrumente valoroase pentru examinarea genezei textuale, identificarea trăsăturilor limbajului literar , explicarea proceselor de creație și receptare textuală, discernerea rețelei de semne la care textul se referă și pe care le evocă simultan și recunoașterea conexiunilor dintre opere - sau genuri - și cadrele mai largi ale cunoașterii umane. Astăzi, nu se poate vorbi despre „literatură" fără cel puțin o înțelegere de bază a „activității critice". _____ _____ _____ _____
organizat aici. Acesta este obiectivul acestei

Manual: evidențiați principalele contribuții

porțiuni din fiecare dintre acele grupuri sau școli care s- au succedat de-a

de-a lungul secolului al XX-lea, pentru a evalua potrivirea sa

IHf

posibilități și să subliniem, de asemenea,

7

limitele acelor metode de analiză. Cu siguranță nu are nevoie de „creația literară"

X jia „41

„raria" a acestor metodologii critice,

Însă fără ele, fenomenul complex de cauze și accidente care îl susține și îl face posibil nu ar putea fi înțeles .

Aceste manuale prezintă, într-o manieră concisă, riguroasă și captivantă, bogăția de cunoștințe întâlnite cel mai frecvent de o persoană educată, permițându-i să își amintească, să consolideze, să mențină și să dezvolte cunoștințele dobândite sau care se află în orizontul său cultural. Organizarea și structura lor le fac, de asemenea, potrivite pentru consultări rapide, specifice și concentrate; cu toate acestea, au fost scrise și pentru a fi utilizate pentru o lectură mai aprofundată și captivantă. Fiecare manual a fost pregătit de specialiști renumiți care s-au străduit, fără a recurge la o erudiție excesivă, să prezinte o imagine de ansamblu actuală, contextualizată și riguroasă, care să poată satisface curiozitatea nespecialistului și nevoia profesionistului de a avea un manual. [Următoarea propoziție pare să nu aibă legătură și, posibil, să provină dintr-o sursă diferită: „ și literatură comparată la Universitatea din Alcalá de Henares. Integrează, în studiile sale, domeniul teoriei literare, al analizei textuale și al trasării istoriei literare.”] Așa trebuie să înțelegem * Istoria prozei medievale castiliene * (cu patru volume publicate între 1998 și 2007), diversele sale ediții și antologii (de Don Juan Manuel sau poezia medievală, de Quevedo sau Juan Ramón Jiménez, de Don Quijote sau de povestiri scurte contemporane), numeroasele sale eseuri teoretice (*Limbaj literar*, *Critica literară a secolului al XX-lea*, * Artele poetice medievale*) , manualele sale de scriere (*Introducere în scrierea narativă*) și chiar traducerile sale (*Jaufré*). Este membru al SIREM („Seminarul Interdisciplinar despre Spania Medievală”, afiliat CNRS) și al „ Seminarului de Filologie Medievală și Renașterii” de la Universitatea din Alcalá, unde, de la înființarea sa în 1997, a condus * Revista de Poetică Medievală*, precum și colecția „Ficțiune Sentimentală” publicată de Centrul de Studii Cervantes.

ISBN 978-84974O249-1

[302] Vorbind despre enunțuri, Bakhtin indică faptul că „lingvistica vede în ele doar o „fenomenul limbajului și le raportează doar la unitatea limbajului: în niciun caz la unitatea conceptului practicii vieții, a istoriei, a caracterului unui individ", p. 49.

[448] Reprodus ulterior în *Figurile 11,* pp. 49-69; traducere în *Structural Analysis A narrative,* op. cit., pp. 193-208, unde este citat.

[592] În *Les Langages et le discours, essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie,* Bruxelles: Office de la Publicité, 1943, unde a formulat o semiologie care să permită analiza tuturor sistemelor de comunicare.

[593] Să ne amintim de „semiotica sa conotativă" ca fiind canalul pentru această dezvoltare (§ 11.3.1) concepută ca orice structură analoagă cu cea a limbajului.

[594] Cui îi revine articularea definitivă a elementelor implicate în respectarea cuvenită „actul semiotic", bazat pe o nouă abordare a „semnalului", conceput ca instrumentul ce permite conexiunea (și schimbul de informații) între un emițător și un receptor; vezi *Principiile de noologie ale sale*